لويس عوض



مقالات وأحاديث

إعداد وتقديم
نبيل فرج

المجلس الأعلى للثقافة

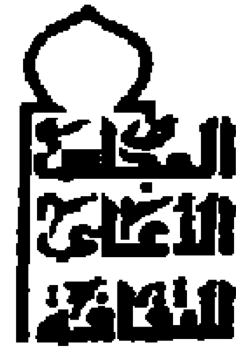
المجلس الأعلى للثقافة

لويس عوض

مقالات وأحاديث

إعداد وتقديم

نبيل فرج



٢٠٠١

مقدمة

لويس عوض

(١٩١٥ - ١٩٩٠)

فى التاسع من شهر سبتمبر ١٩٩٠ رحل عن عالمنا لويس عوض عن خمس وسبعين سنة ، بعد صراع طويل مع المرض ، والأسقام ، ووطأة العمر .

وعلى الرغم من الدور الكبير الذى اضطلع به هذا المفكر وما قدمه من أعمال نقدية وإبداعية ومترجمة - فى القصة والرواية والشعر والمسرح والسيرة الذاتية - فلا يزال الكثير من كتاباته المتفرقة فى الدوريات عرضة للفقد والاندثار ، لم يجمع منها شئ ، وهى تؤلف عشرات الكتب ، ولا تزال كتبه التى كانت تطبع بالعشرة آلاف نسخة وتنفد فور صدورها - مثل «مذكرات طالب بعثة» (١٩٦٥) ، و«على هامش الغفران» (١٩٦٦) - لاتزال بعيدة المنال لمن يريد اقتناءها من الأجيال الجديدة .

ولم يصدر عن لويس عوض خلال السنوات العشر الماضية غير كتب قليلة جداً ، فيها من الهجوم والسطحية أكثر مما فيها من العلم والمعرفة ، فضلاً عن أنها فى النهاية لا تتناسب مع حجم الإنتاج الذى قدمه لويس عوض فى حياته الفكرية على مدى نصف قرن من الزمن ، ولا مع قيمة هذا الإنتاج المتفتح على السمو والجمال ، الذى أنشأ فى الثقافة العربية مدرسة أدبية لا تعرف العزلة أو التخلى عن الانتماء ، تعلى من العقل قدر إعلائها من أشواق الروح والخيال ؛ فالواقع هو الذى يحدد الفكر وليس العكس ، وثراء الفكر رهن بثراء الفعل ، يرتبط فيها التحرر الأدبى والفنى بالتحرر الاجتماعى والسياسى .

وعلى مستوى النقد كان لويس عوض ينحاز للقيم الجديدة النضرة فى الحياة والفن ، ولا يقف عند ظاهر النص ، وإنما يتغلغل ، بتحليله وتفسيره إلى باطنه ،

ويضع يده على تكوين مبدعه حتى يصل إلى جذوره ، ويلم بدلالاته المستخلصة من الوسط أو المحيط الذى صدر عنه ؛ ذلك أن هذه الجذور والدلالات تفصح عن الإشكالات التى يثيرها النص فى سياقه التاريخي وارتباطه بالعصر ، وتصل الأدب القومى فى أرفع نماذجه بالمحيط الإنسانى ، بحكم التداخل الثقافى والحضارى بين الشعوب .

وربما يؤخذ على لويس عوض انحصار كتاباته النقدية فى الأدب العربى على الأدب المصرى ، فيما عدا ثلاثة مقالات كتبها عن بدر شاكر السياب تحت تأثير وفاته فى كتابه «الأدب والثورة» (١٩٦٧) ، ومقاله عن كتاب «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة فى كتاب «دراسات عربية وغربية» (١٩٦٥) .

غير أنه لم يكتب كلمة واحدة عن عبد الوهاب البياتى ، وكان ينشر أشعاره ودواوينه فى القاهرة ، أو عن محمود درويش ، أو عن أدونيس فى الشعر ، ولم يكتب عن غسان كنفانى ، أو حنا مينه ، أو الطيب صالح ، أو عبد الرحمن منيف فى الرواية ، أو عن سعد الله ونوس ، وعز الدين المدنى فى المسرح ، وكلهم أسماء تملأ الثقافة العربية بإبداعها الرفيع .

وبالنسبة للأدب المصرى وقف مفهوم لويس عوض للمسرح عند النص المكتوب وليس العرض الحى المرتجل ، وهذا المسرح ينحصر عنده فى توفيق الحكيم ، ونعمان عاشور ، ويوسف إدريس ، وسعد الدين وهبه ، والفريد فرج ، أما محمود دياب ، وميخائيل رومان ، ونجيب سرور فلا ذكر لهم فى دراسته عن المسرح ، وكذلك تنحصر الرواية فى نجيب محفوظ وحده ، والشعر فى صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، بينما ينحصر الشعر المنثور أو قصيدة النثر فى حسين عفيف ، وشعر العامية فى صلاح جاهين ، ولاشك أن متابعة لويس عوض لبعض هؤلاء الكتاب والشعراء وتكرار الكتابة عنهم حجب عن نظره أسماء أخرى كان ينبغى أن يلتفت إليها ، ويعمل على إفساح الطريق لها .

وينفرد لويس عوض بين النقاد بأن جزءاً كبيراً من كتاباته كان ثمرة رحلاته إلى أوروبا الغربية والشرقية وأمريكا ، وكان يقوم بهذه الرحلات لكى يجدد معرفته بالآداب والفنون الحديثة ، وينمى ثقافته .

ومعظم هذه الرحلات كانت إما بدعوات من الدول والجامعات لإلقاء محاضرات، أو لحضور مؤتمرات ومهرجانات، أو موفداً من «الأهرام» لدراسة الأوضاع الثقافية في العالم، وما تحققه من ابتكارات، ونقل صورتها إلى القراء.

وخلال هذه الرحلات كان لويس عوض يقابل أقطاب الفكر والأدب، ويتبادل الرسائل معهم، ويغشى المسارح، ويقتني الكتب الجديدة التي لا يمكن لناقد من طرازه أن يستغني عنها، وفي نفس الوقت يصعب عليه أن يجدها في مصر، أو يستقدمها من الخارج.

ولويس عوض صاحب أسلوب أدبي جميل،ومع هذا فإنه لا يقع تحت غواية اللغة، ولا يضحي بالمعنى قط من أجل الأسلوب.

ومن يكتب عن لويس عوض لا يستطيع أن يغفل المعارك التي خاضها، وهي معارك فكرية عديدة، لم يكن نقاده في معظمها أنداداً له، ولم تكن المعارك نفسها على المستوى الذي ينبغي أن تكون عليه.

كما لا يستطيع الكاتب أن يغفل المحن والحملات التي تعرض لها.

أولى هذه المحن فصله من جامعة القاهرة في ١٩ سبتمبر ١٩٥٤ مع نحو خمسين أستاذا طالبوا في بيان موقع بأسمائهم بعودة الحياة النيابية، ومنذ فصل في هذا التاريخ لم يعد إلى الجامعة مرة ثانية، على أن فصل لويس عوض كان يرجع أساسا إلى ما كتبه في جريدة «الجمهورية» عن أزمة مارس ١٩٥٤، دفاعًا عن الحرية والديمقراطية والدستور، بينما كانت المظاهرات التي رتبها الجناح العسكري للثورة تجوب شوارع القاهرة، وتهتف بسقوط الحرية، وسقوط المثقفين!

ورغم رفعة المناصب التي شغلها لويس عوض بعد ذلك - سواء في وزارة الثقافة أو في جريدة «الأهرام» - فقد كان هذا الفصل من الجامعة ضربة موجعة، إن لم تكن مأساة حياته؛ لأنه لم يكن يعتبر نفسه إلا أستاذا ومعلما للأدب، وكان يطلق عليه اسم المعلم العاشر.

ولأن التعليم بجميع مراحله - عند لويس عوض - أساس كل تقدم؛ فإن العصف باستقلال الجامعة وامتهان الثقافة والمثقفين كان يعد في تقديره أكبر أخطاء الثورة التي لا تغتفر.

لهذا كان لويس عوض كأستاذه طه حسين دائم التفكير في مشاكل الجامعة ، كثير الكتابة عنها ، حتى يعم التعليم العالى - وليس فقط التعليم المتوسط أو الفنى - أقاليم مصر كلها ، وتنتفى عزلة الريف عن الحضر ، أو حبس التمدن والحضارة عن الريف ، ولايخفى على أحد أن المدنية والحضارة هى المجتمع الصناعى ، مجتمع الحركة الدينامية والتقدم المطرد والتحديث ، على حين أن المجتمع الريفى هو المجتمع الزراعى النمطى التقليدى ، الذى ينعدم فيه الابتكار .

ولتحقيق هذه الغاية التى تعتبر إحدى قضاياه الرئيسية ، كان لويس عوض يحض الدولة أن تنفق بسخاء على التعليم ، ويطالب المعلم بأن يكون مكتمل التكوين ، ويعنى به الخروج من التخصص الضيق ، إلى رحاب المعارف والعلوم الإنسانية المختلفة .

وكما أنه يجب على الدولة أن تنفق على التعليم دون انتظار لعائد مادى ، فإنه يتعين عليها أيضا أن تمول ولو بالخسارة الأعمال الأدبية والفنية الرفيعة .

المحنة الثانية فى حياة لويس عوض كانت اعتقاله ستة عشر شهراً بتهمة الشيوعية ، من ٢٨ مارس ١٩٥٩ إلى ٢٤ يوليو ١٩٦٠، منعت عنه فيها الكتب والورق ، وأوذى فى بدنه وروحه ، والذين يعرفون لويس عوض عن قرب ، وقرأوا أعماله جيداً ، يدركون بسهولة أنه لم يكن فى أية مرحلة من مراحل حياته يتخطى فى معتقداته الاشتراكية الديمقراطية التى تجمع بين العدالة الاجتماعية والحرية الفردية .

لهذا لم يعرف لويس عوض راحة الإيمان أو راحة اليقين التى ينعم بها أصحاب العقائد والإيديولوچيات والنظريات الصارمة ، وكان يؤمن - فى قلقه الدائم وذاته غير المطمئنة - بالحوار بين البشر وبالتسامح ، وليس بالعنف والحروب والمقدسات الثابتة ، سوى أنه بالنسبة للديمقراطية كان يراها فى أقصى آفاقها ، حيث الإصلاح على كل المستويات ، من الدين إلى الدنيا ، ولا سبيل إلى تغيير العالم دون مشاركة الجماهير العريضة .

ومع هذا لم يشأ لويس عوض مطلقا أن يستثمر جراحه التى تلقاها بصدره المكشوف ، أو يتحدث عن النكال الذى نزل به فى معتقلات الثورة ؛ تحمل ما تحمل من المكاره والصعاب فى صمت ، وكتم أحزانه ، ورفض بفطرته السليمة أن يقاضى الدولة حين سمحت القوانين بذلك ، للحصول على تعويض مادى ؛ لأن فقد الحرية فى يقينه لا تعوضه كنوز الدنيا .

ولعل لويس عوض هو الكاتب أو المفكر الوحيد فى مصر الذى لم يعرف المهادنة ، ولم يقدم تنازلات لأحد ، ولم يطمع فى شئ من متاع الحياة أكثر من كفاف يومه : لقمته وسترته !

وكان عدد من اليساريين قد كتبوا بأيديهم صك سقوطهم أمام الرأى العام ، برفع قضايا تعويض عن فترات الاعتقال ، وحكم لصالحهم بناء على عدم دستورية المادة الأولى من القانون رقم ١٩ لسنة ٦٤ التى تجيز لرئيس الجمهورية حق اعتقال الأشخاص، وفى حديثه عن الثورة وعن عبد الناصر كان لويس عوض يفرق دائما بين الأحداث الشخصية والقضايا العامة .

ثالث هذه المحن إسقاط عضويته من الاتحاد الاشتراكى سنة ١٩٧٢ ، وشطب اسمه من جدول الصحفيين ، ومنعه من الكتابة بقرار من لجنة صورية برئاسة حافظ بدوى أطلق عليها «لجنة النظام» ، وكانت القائمة تضم ٦٤ كاتبا وصحفيا ، وقيل أكثر من مائة ، تشمل مع لويس عوض : يوسف إدريس ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، ومحمود أمين العالم ، وأحمد بهاء الدين ، وصلاح عيسى ، وعلى الراعى ، وأمير إسكندر ، وغالى شكرى ..

ومع قرار الفصل من الاتحاد الاشتراكى طرد لويس عوض من عضوية المجلس الأعلى للفنون والآداب ، بما يؤكد أنه ظل يعامل باعتباره على الضفة المعارضة للثورة.

وهكذا كانت السلطة ترد على المخالفين معها .

أما الحملات التى لم يسلم منها لويس عوض فى حياته الأدبية فأشهرها الهجوم الذى شنته مجلتا «الرسالة» و«الثقافة» عليه فى منتصف الستينيات : لأنه ذكر أن المعرى كان مطلعا على الآداب والثقافات الأجنبية ، وأن «رسالة الغفران» متأثرة بتراث اليونان والرومان .

وهناك الحملة المنظمة التى جردتها «الأهرام» سنة ١٩٨٣ بسبب مقالاته عن جمال الدين الأفغانى ، بعد أن رفضت الجريدة نشرها ، فاضطر إلى تقديم استقالته من «الأهرام» احتجاجا على هذا الرفض الذى رأى فيه سحبا لثقة الجريدة فيه بصفته مستشار «الأهرام» الأدبى .

وأبحاث لويس عوض عن الأفغانى تعتمد أساسا على الوثائق والتقارير وأرشيف وزارات الخارجية ومحفوظات الشرطة ، وليس فيها إلا ما يخص حق الأفغانى ،

وقد نشرها في مجلة «التضامن» التي كانت تصدر في لندن ، ثم طبعها في الجزء الأول - المبحث الثاني من كتاب «تاريخ الفكر المصرى الحديث» (١٩٨٦) .

وبعد استقالة لويس عوض من «الأهرام» عمل في «المصور» من ١٩٨٢ إلى ١٩٨٦، وعلى صفحاتها نشر فصول كتبه «أقنعة أوروبية» (١٩٨٦) ، «وثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية» (١٩٨٧) و«دراسات أدبية» (١٩٨٩) .

وتثير مقالات لويس عوض عن المعلم يعقوب ، الذى تعاون مع الحملة الفرنسية على مصر ، واحدة من المعارك الأساسية ، التي نظرت إلى المعلم يعقوب كخائن للوطن .

ومع اعتراف لويس عوض بأنه فيما كتبه عن المعلم أو الجنرال يعقوب لم يختلف عما كتبه المؤرخ الكبير محمد شفيق غربال سنة ١٩٣٢ ، من تأكيد على قوميته المصرية بتحرير مصر من الحكم التركى ، فإن عرائض الاتهام التي كتبت عنه في ١٩٦١ وما بعدها ، استهدفت لويس عوض وحده ، ولم تذكر المصدر الأصلى الذى نقل عنه ، وهو شفيق غربال ، وبالطبع لم تذكر أيضا الكاتب الصحفى محمد فهمى عبد اللطيف الذى عبر عن نفس الموقف في جريدة «البلاغ» ١٩٤٧

وفي السنوات الأخيرة من حياته صودر للويس عوض كتابه «مقدمة في فقه اللغة العربية» بعد مرور أكثر من سنة على صدور الكتاب في ١٩٨٠ ، وزع خلالها نحو ألف نسخة ما بين البيع والإهداء إلى مكتبات العالم ، ويطبق فيه لويس عوض مناهج البحث اللغوى الحديثة المتصلة بالصوتيات والصرف وصور الكلمات ، مبينا ما بين اللغة العربية واللغات الأخرى الهندية الأوروبية من علاقات ووشائج ، تدحض الظن أنها نسيج وحدها، مقطوعة الصلة بغيرها من اللغات التي نشأت معها من نبع أو أصل واحد .

وعلى شاكلة الحملة التي جردتها «الأهرام» في ١٩٨٣ حول الأفغانى ، جردت مجلة «الاذاعة والتليفزيون» قبلها - في ١٩٨١ - حملة مماثلة على كتابه «مقدمة في فقه اللغة العربية» ، افتقدت المعرفة العلمية التي استند إليها الكتاب ، ولم يستطع أحد من نقاده مجاراته في الحلبة .

وقبل وفاة لويس عوض تداركت الدولة أخطاءها في حقه ، بعد أن تولى فاروق حسنى وزارة الثقافة ، ومنحته الجائزة التقديرية في الآداب (١٩٨٩) ، وكان يستحقها قبل هذا التاريخ بعشرين سنة على الأقل .

وهذا الكتاب الذى يقدمه المجلس الأعلى للثقافة ضمن فعاليات الندوة الدولية عن «المشروع الثقافى للويس عوض» يتألف من جزئين :

الجزء الأول عبارة عن مجموعة من مقالات لويس عوض نشرت فى الدوريات المصرية فيما بين ١٩٥٣ - ١٩٨٩ لم يسبق جمعها فى كتاب ، روعى فى اختيارها أن تمثل جوانب أساسية فى شخصية هذا الناقد والفنان والمعلم ، وأن تكشف عن اتساع الأرضية التى تحرك عليها ، تعبيرا عن الفكر الإنسانى والفن الرفيع .

وهذه المجموعة تضيف إلى كتب لويس عوض كتاباً آخر ، إن اختلف فى درجة التنوع فإنه لايقل عنها فى القيمة ، أو فى القدرة على نشر المعرفة الخالصة ، وإثارة القضايا الكبرى ، وتحريك العقل بما تفتحه كتاباته من نوافذ رحبة ، يرتبط فيها الوطن بالعالم ، والنمو المادى بالازدهار الفنى ، ولا تتعارض علوم العصر مع أساطير الماضى ، أو منابع الفطرة مع المدنية والتحديث .

ومع هذا فإنها لا تغنى عن جمع أعماله الكاملة .

والجزء الثانى من هذا الكتاب عبارة عن أحاديث أدبية أجريتها مع لويس عوض ، وقد كتب عنها كلمة بخط يده ، يطالعها القارئ على ظهر غلاف هذا الكتاب .

سبتمبر ٢٠٠١

نبيل فرج

الجزء الأول

(مقالات)

الأدب في سبيل الحياة[1]

هذه الصفحة عنوانها : الأدب في سبيل الحياة ..

وإذا كان الشيء يعرف من عنوانه فقد عرف القارئ عنا الشئ الكثير ..

نحن نكتب الأدب في سبيل الحياة ..

ولا نكتب الأدب للأدب ..

أما زمن البرج العاجي فقد مضى وانقضى .. مضى زمن كان فيه الأديب ينزوي في قصره المسحور ويحيا في ترهات أحلامه منعزلاً عن تيار الحياة ..

انتهى الأدب الأناني .. انتهى الأديب الذي يعبد نفسه ، ويزعم للناس أنه يعبد فنه . فإن لم يكن قد انتهى فسوف نعمل على إنهائه .. فنحن على أعتاب عصر جديد.. ونحن نكتب الأدب في سبيل الحياة الجديدة .

نعم ، الحياة الجديدة .. فلقد ورد في الأساطير أن العنقاء تحرق نفسها كل مائة عام كلما أدركتها الشيخوخة لتخرج من رمادها العنقاء الجديدة ..

ومصر هي العنقاء ..

جريدة «الجمهورية» ٧ ديسمبر ١٩٥٣ .

(١) العنوان الأصلي للمقال «هذه الصفحة» .

والعنقاء لا تموت ..

ومصر لا تموت ..

لهذا نكتب الأدب فى سبيل الحياة الجديدة .

ومن يكتب الأدب فى سبيل الحياة فهو يلتزم ..

فبماذا نلتزم ؟ وبماذا لا نلتزم ؟

نحن لا نلتزم بالواقع .. نحن لا نلتزم بالخيال

نحن لا نلتزم بالجديد .. نحن لا نلتزم بالقديم

نحن نلتزم بالواقع وبالخيال .. وبالجديد وبالقديم .. بكل هذا نلتزم وبأكثر منه .. نحن نلتزم بالحياة .. ففى الحياة يتداخل الواقع والخيال والجديد والقديم ..

فى الحياة الناضجة المكتملة يتداخل ألف شريان وشريان ..

نحن واقعيون .. نحن رومانتيكيون .. نحن مجددون .. نحن كلاسيكيون .. فمن يعش فى الواقع بلا مثال يملأ قلبه بالأحلام ليس إنسانًا بل دودة من دنى الدود .. ومن يعش فى المثال بعيدا عن الواقع مخبول يمشى على فرش من سحاب .. ومن ليس له قديم ليس له جديد ، ومن عبد الماضى وحده فهو جيفة تمشى بين الأنام .

بهذا كله نلتزم وبأكثر منه .

نلتزم بالحرية فهى للأدب الحى بمثابة الشمس والهواء .. وهذه الجريدة هى الرئة التى سيتنفس بها الكُتّاب الأحرار ..

وليست الحرية عندنا هى أن تقول مانقول ، أو أن تعتقد ما نعتقد .. وإنما الحرية عندنا أن تكون وفيا لذات الحق كما تراه بعد طول دراسة أو طول تأمل .

ولكننا نمقت الفوضى .. وعندنا أن الفوضوى إما مخرب أو أجير ..

نلتزم بالمبادئ الإنسانية العليا أنى كان مصدرها . من الشرق جاءت أم من الغرب، فنعرض عليك ألوانا من الفكر وألوانا من الفن جاءت من كل بقاع الأرض ومن كل حقبة من الزمن .

وفوق هذا وذاك نلتزم بمصر ..
أمنا مصر ..
ضرعك غزير ..
سقيت الحضارات ..
يا أم الحضارات ..
يا مهد الديانات ..
كنت منذ الأزل ..
وستحيين إلى الأبد ..
المجد لك يا مصر ..
تحت عرش الله ..

طه حسين يقول :
محنة الأدب تشتدّ ..
.. أصبحت من أنصار القديم !

زرت أستاذى وأستاذ الجيل الدكتور طه حسين لأستوضحه رأيه فى حالة الأدب وقد تفضل وأدلى إلىَّ بهذا الحديث . « ل. ع. »

– قلت منذ حين إن الأدب فى محنة **فهل مازلت تعتقد أن الأدب ممتحن ؟**

نعم يا سيدى وأرى أن محنته تشتد وتزداد قسوة من يوم إلى يوم ... ولا تكلف نفسك سؤالى عن مظاهر هذه المحنة .. فأظن أن هذه المظاهر واضحة لمن يريد أن يراها .

وحسبك أنك تنظر فى مصر كلها فلا تجد صحيفة أدبية واحدة أو شيئا يشبه الصحيفة الأدبية ، فقد اختفت المجلات الشهرية والأسبوعية التى كانت تعنى بالأدب والثقافة ، وسل عن «المقتطف» و«الهلال» كما كان يصدره المرحوم جورجى زيدان و«الكاتب المصرى» ، وسل عن «الثقافة» و«الرسالة» ؛ فتعلم أنها كلها قد أصبحت من أحاديث التاريخ .

ولاحظ أن اختفاء هذه المجلات ليس وحده مظهر هذه المحنة ؛ فالبحث عن الصفحات الأدبية التى كانت تعنى بها الصحف السيارة لتحمل إلى قرائها مع الأنباء الداخلية والخارجية وأحاديث السياسة والمال مايغزو القلوب والعقول ويطرف الأذواق والطباع عند الذين يحبون هذا النحو من الفن الرفيع .

جريدة «الجمهورية» ٧ ديسمبر ١٩٥٣ .

فإذا لم يكن هذا كله محنة فلست أدرى ما تكون المحنة !

وانظر مع ذلك إلى الكتب التى تصدر كثيرا منها أدبا يسيرا لا عناية فيه بجمال الصورة ورونقها .. وفى قليل من هذه الكتب عناية بالموضوع كبعض القصص الذى ينتجه طائفة من الشباب ، ولكن هؤلاء الكتاب يريدون أن يقرأهم أكبر عدد ممكن من القراء لتباع كتبهم وليجد الناشرون من وراء نشرها شيئا من الربح .. وهم من أجل ذلك ينزلون بأسلوبهم إلى حيث يبلغون أوساط قرائهم . والأصل فى الأدب الرفيع أن يرفع القراء إليه دون أن يهبط إليهم .. وما أظننى أحتاج أن أقول لك ، وأنت خبير بما ينتجه الأدباء من الأدب الرفيع فى اللغات الأخرى ، إن الأدب يمكن أن يستغنى بالموضوع عن الصورة ، وبالمعنى عن اللفظ . فالأدب جمال مظهره الكلام ، ويجب إذن أن تصل معانيه إلى القلب والعقل من طريق ترضى عنها الأذن ويحبها الذوق ويألفها الطبع الممتاز المصفى .. فإذا فقد الكتاب هذه الروعة ، فليس هو كتاب أدب وإنما هو دراسة تستطيع أن تطلق عليها ماشئت من الأسماء .

وقد وصلت محنة الأدب عندنا من العنف والقسوة إلى حيث أصبحنا نرضى عن الكتاب إذا رأيناه قد ألف فى اللغة العربية الفصحى، ولم يكتب باللغة العامية الدارجة . أما الروعة والرونق وجزالة اللفظ ورصانة الأسلوب وصفاء الذوق ، هذه كلها أشياء قد بعد العهد بها وقلت الرغبة فيها ، وأصبح الطموح إليها والاستمساك بها من خصال الأدب القديم الذى لا يحسب الشباب أو لا يكادون يحسبون له حسابا . ومن يدرى لعلنا قد أقبلنا على عصر أصبحت فيه اللغة اليسيرة التى تكتب بها الأنباء وتتجه إلى عامة الناس هى المثل الأعلى للأدب ، وهذا الأدب إذن ليس هو الأدب الرفيع الذى يجد الذوق فيه مايريد ، وإنما هو نوع من الحديث الذى تجرى به الألسنة ، والألسنة تجرى بالفصيح والعامية .

وقد وصفت دائما بأنى ثائر ومجدد فى الأدب ... ولكن كل شىء ممكن ، فقد أصبحت اليوم محافظا ، وأصبحت من أنصار القديم ، لأنى حريص أشد الحرص على أن أحتفظ للأدب بروعته وارتفاعه ، وعلى أن أرفعه عن الابتذال فى لفظه ومعناه وأسلوبه جميعًا .

– أليس من الجائز أن الأدب ليس ممتحنا ، بل إن هناك تحولاً فى المجتمع المصرى لا يحسب أحد حسابه هو المسئول عما يبدو أنه محنة الأدب ؟

* ليس من شك فى أن المجتمع المصرى يتحول ويتطور فى سرعة سريعة ، ولكن من الحق على الأدب أن يتطور كما تطورت الحياة دون أن يفقد مع ذلك خصائصه الأساسية وهى روعة المعنى وجزالة اللفظ ورصانة الأسلوب .

وكما لا نريد أن نعترف بالحق ، وهو أننا قد أصبحنا كسالى ، لا نريد أن نكلف أنفسنا عناء ولا جهدا . لا نريد أن نشق على أنفسنا حين نكتب ، ولا نريد أن نشق على أنفسنا حين نقرأ ، ولا نريد بنوع خاص أن نشق على أنفسنا حين نتهيأ لإنتاج الأدب أو استنتاجه كما يقول أصحاب الاقتصاد ... وقلها فى صراحة ياسيدى ، لا نريد أن نتعمق حين نتعلم أو نتثقف ، فإنما نكتفى بظاهر من العلم والثقافة ، ثم نكتفى بظاهر من الكتابة والقراءة .. وإنما هى أيام نحب أن نقضيها ، ووقت يجب أن نقطعه ، وحياة مادية يجب أن نستأثر بها .

وسل نفسك هل تطورت الحياة الأوروبية والأمريكية أكثر مما تطورت حياتنا ، ستجيب نعم من غير شك .. فسل نفسك بعد ذلك هل ابتذل الأدب فى تلك البلاد ليتابع التطور أم هل تطور معها دون أن يبتذل ودون أن ينزل عن مميزاته الأولى . والجواب الذى ستجيب به بالقياس إلى الآداب الأوروبية والأمريكية سيقنعنى ويرضينى كل الرضى بالقياس إلى أدبنا العربى الحديث .

إنك تشق على الفرنسى المتوسط والإنجليزى المتوسط إذا طلبت إليه أن يجد متعته الأدبية فى قراءة راسين وشكسبير ، ولكنك تعلم حق العلم أن الفرنسى يستطيع الآن أن يقرأ بول كلوديل ومورياك وأندريه جيد ومن شئت من الكتاب والشعراء الذين تعرفهم . ويستطيع الإنجليزى المتوسط أن يقرأ إليوت وألدس هكسلى وغيرهم من الكتاب والشعراء الذين تعرفهم أكثر مما أعرفهم .. فأين شعراؤنا وكتابنا الذين نستطيع أن نقيسهم إلى هؤلاء .. وكنت أوثر بالطبع أن أقول الذين نستطيع أن نقيس إليهم هؤلاء ؟

لا تجادل إذن فى أن أدبنا يخضع الآن لمحنة قاسية ، وإنما التمس معى شفائها ووسائل الطب لها، ذلك أجدر أن يرد إلى الأدب شيئا من الرمق ، وأن يعيد إليه شيئا من روائه .

- وماذا تقدم من نصيحة ليستقيم أمر الأدب ويخرج من محنته ؟

* هذا أمر أكبر وأوسع من أن أنفرد بالرأى فيه وهو بعد ذلك شديد التعقيد ، فلا بد من التماس هذه الأسباب التى فرضت هذه المحنة ، وإذا عرفت أمكن أن نلتمس لها الدواء فدع الأدباء يقولون فى هذا الموضوع آراءهم ، ثم عد إلىّ بعد أن تجتمع لك طائفة حسنة من هذه الآراء .. فقد تجد عندى من المقترحات مايصح عرضه على الأدباء ورجال الثقافة ليعيدوا النظر فيه .

والذى أعلمه أنكم تنشئون صفحة أدبية ، فأى موضوع أجدر أن يعنى به فى هذه الصفحة من هذا الموضوع ؟

- وأخيرا ما رأيك فى أدباء الشباب ؟ وهل يرجو الأدب منهم أو من بعضهم شيئا فى المستقبل القريب أو البعيد ؟

*ليس فى هذا شك ، وأنت تعرفنى حق المعرفة ، وتعرف أنى متفائل دائما .. وليس للتشاؤم علىّ سبيل . فإذا وجد مايشجع على هذا التفاؤل ، كان من الحق أن نطمئن ونستقبل الأيام مبتسمين لها . وما أشك فى أن بين كتابنا الشبان أدباء نابهين يؤثرون بالفعل فى حياتنا الحاضرة ، وسيزداد تأثيرهم من يوم إلى يوم ، ففيهم والحمد لله من الأصالة وحسن الاستعداد ما يعصمنا من اليأس .. ولكنى أحب لهم جميعا أن يعنوا بالصورة الأدبية عنايتهم بالموضوع الأدبى ، وألا يقصروا فى ذات الألفاظ والأساليب .. فقد يجب أن يمتاز الأدب عن العلم .. وقد يجب أن نشعر ونحن نقرأ الأثر الأدبى أننا بإزاء عمل فنى لا يتجه إلى العقل وحده ، وإنما يتجه إلى الذوق والقلب ، وهذه الملكات التى تهتز للجمال .

الكاتب المصرى

أقدم الثوار !

هذه تحية «الجمهورية» إلى كُتّاب مصر ، تسوقها إليهم وهى فى مستهلها .

فلقد عودنا كُتّاب الاستعمار أن يحطوا من شأن الكاتب المصرى ، فينفوا عنه شجاعة الرأى ، ويصفوه بالنفاق وممالأة السلطان . وما هذه الجملة بقاصرة على الأديب المصرى أو المفكر المصرى ، فهى جزء من حملة أكبر مدى وأبعد هدفا ، جملة ترمى إلى وصم الشعب المصرى بأجمعه بأنه شعب زرى ذليل سهل القياد .

ونحن لا ننكر أن الطغيان فى كل عصر من العصور قد دأب على تربية مدرسة من الكُتّاب المنافقين ، كما دأب على تربية طبقة من الحكام المنافقين ، ولكننا نقول إن الأديب المصرى أديب حر سليم فى جوهره، كما أن الشعب المصرى شعب حر سليم فى جوهره ، وكم من مستبد رأى وداعة المصرى فحسبها جبنا وأذهله صبر المصرى فحسبه ذلة وخنوعا ، ثم ماذا؟ ثم دفع الثمن .

وأبو الكتاب الأحرار جميعا كاتب مصرى ، واسم هذا الكاتب «أبو وير» عاش منذ أربعة آلاف سنة أو يقل قليلاً . قليلاً .

ففى بردية لايدن التى نشرها الأستاذ جاردنر فى لايبزيج عام ١٩٠٩ نص عنوانه «حكيم مصرى يؤنب» . وفى هذا النص يؤنب أبو وير ملك مصر قائلاً :

«الحرب دائرة فى البلاد .. النهر ماؤه دماء ، والوباء قد عم الوطن ... الصحراء أكلت الوادى الأخضر ، والأقاليم أرض خراب ، والأجنبى قد دخل مصر ... قمح مصر

جريدة «الجمهورية» ٨ ديسمبر ١٩٥٢ .

غدا نهبا مشاعا ، والتماسيح تخمت بالبشر ، فالناس يلقون بأنفسهم بين أفكاكها طائعين . بناة الأهرام قد صاروا أجراء . الفقراء يجأرون بالشكوى قائلين (ما أفظع الحال ! فما العمل ؟) بل إن ماشية الوادى لتنوح حزنا على مآله..»

«النيل كف عن الفيضان ، ولا أحد يحرث ضفافه»

«تذكر أن تلتزم القوانين ، تذكر أن تضبط المواعيد . تذكر أن تذبح العجول ، وأن تقدم الأوز قربانا على النار ..»

وهكذا نجد أن الكاتب أبو وير صاحب أقدم احتجاج عرفه التاريخ . فهو لا يكتفى بعرض قضية الشعب على الملك ، بل يطالبه بأن يحترم قوانين البلاد ، وأن يخشى غضب الآلهة ، وهو لا يكتفى بعرض صور البؤس الناطق عليه ، بل يعير الملك حين يوازن بين عصره الفاسد وعصور أسلافه الزاهرين ، وذلك فى قوله :

«أيام الخير هى الأيام التى تمتلىء فيها شباك السماكين ، وتقوى الدواجن بعد هزال ، وتبنى سواعد الناس الأهرام . أيام العز هى الأيام التى تحفر فيها الينابيع ، وتستصلح الطرقات ، ويقف فيها حكام المناطق فلا يرون إلا فرحا فى مناطقهم ، وحين ينعم كل إنسان بفراش ظليل فيأمن من حاجة وترضى نفسه . أيام الخير هى أيام أن يكتسى رأس العام الجديد بأجمل الكتان» .

نحن إذن بإزاء كاتب حر من الطراز الأول يعنف الملك ، ويشرح له أصول الحكم وهى احترام القانون ومخافة الله ، بل نحن إذن بإزاء مصلح اجتماعى يرسم برنامجا عمليا لفرعون مطلق اليد فى العباد لينتشل مصر من وهدتها .

كل ذلك كان منذ أربع آلاف سنة أو يقل قليلاً .

أما سلسلة الكتاب الأحرار فلم تنقطع فى مصر أبدا .

وتاريخ مصر حافل بشهداء الفكر .

فلا يحفلون إذن بالزعانف والأذناب ، فإن لهم نظائر فى كل بلد من بلاد الأرض .

والتحية إذن لكتاب مصر الأحرار منذ أبو وير إلى يومنا هذا .

الأدب الجديد

نحن نهدم . نحن نبنى .

والهدم وحده لا يكفى . فلا بد إذن من البناء .

والهدم الذى لا يخرج منه بناء خير منه البناء القائم الخرب ، فبناء قائم خرب خير من أكوام من الحجر المكدس فى أرض خربة مستوية .

الهدم لابد منه ، ولكن لابد من البناء .

ونحن لا ننتظر حتى نزيل البناء القديم المتآكل بأكمله لنضع الأساس الجديد .. وإلا طال انتظارنا واشتغلنا بالهدم أعواما وأعواما فمعبد الفن شامخ وعظيم حتى شغلنا الهدم عن البناء ، حتى شغلنا الهدم فاشتغلنا بالهدم حتى نسينا أننا نهدم لنبنى ، حتى أصبحت الوسيلة غاية فصرنا إلى هدامين أجراء بدل أن نكون بنائين أحرارا .

ومن ينتظر حتى يزيل البناء القديم المتآكل بأكمله ليضع الأساس الجديد ، كاتب مرتجل لا يعرف كيف يكون الأساس الجديد ، ومفكر ضحل ليس فى رأسه تصميم جديد ، بل إنسان شيطانى يجد اللذة فى التحطيم ، ديدنه الهدم للهدم لا الهدم للبناء .

أما نحن فلسنا من المخربين . أما نحن فلا نزيل شبراً من البناء القديم إلا وأقمنا مكانه بناء جديدا . أما نحن فلا نضع الأساس الجديد شبرا شبرا مرتجلين البناء

جريدة «الجمهورية» ١٦ ديسمبر ١٩٥٣ .

بما توحى به الساعة أو ضرورات الظروف . كلا . نحن لا نرتجل البناء ، فالبناء المرتجل فى أجزائه بناء ممسوخ ، بناء له أجزاء ، ولكن ليس له كل . والبناء القديم المتآكل خير من بناء فيه أجزاء ، ولكن لا يربطها تصميم .

أما نحن فنعرف التصميم . نعرف التصميم ولما نبدأ البناء . بل نعرف التصميم ولما نبدأ الهدم . أما نحن فنعرف التصميم .

لهذا نحن نضع الأساس الجديد كلما أزلنا شبراً فى البناء القديم المتآكل ، ففى أذهاننا طراز كامل للمعبد الجديد ، معبد الفن .

ولسنا نزعم أن رؤوسنا تحمل جميع التفاصيل ، فإن كانت كذلك فقد وجب الخوف منا ، بل وجب الفرار منا ، فمن جاء بتصميم كاملة تفاصيله فهو إما نبى مرسل وإما طاغية من طغاة الفكر يفرض نظاما كاملا فى رأسه على الناس دون استشارة الناس . ومن كان كذلك كان كالبانى بمفرده . كان المهندس وقاطع الحجر وناقل الحجر وخالط الملاط وحامل الحجر والملاط والبناء ، وكان كذلك صاحب البناء والمتعهد بالبناء وساكن البناء .

من كان كذلك اتركوه وشأنه .

اتركوه يسبح فى ملكوت أوهامه .

اتركوه وحده يبنى البيت ويقطن فيه .

ولسوف يسقط بيته على أم رأس ، لأن لبناته من نسج أوهامه .

فليس فى الحياة من يبنى وحده .

أما نحن فلا نعرف إلا التصميم العام .

استغفر الله ، بل نحن لا نعرف إلا الطراز .

أما التصميم المفصل فسيشترك فى وضعه أبناء الجيل الجديد .

أما البناء فسيشترك فى إقامته أبناء الجيل الجديد .

الكتاب منهم والقارئون .

أما نحن فنعرف الطراز .

نعرف أن الفن من كليات الوجود . وما كان من كليات الوجود وجب أن يقام فى سبيله معبد .

معبد تحت المعبد الأكبر ، معبد الله .

معبد شاهق لأن الله شاهق .

معبد جميل لأن الله جميل .

معبد للحب لأن الله محب وحبيب

معبد يدخله كل إنسان لأن الله سوّى بين الناس حين سواهم .

معبد للسلام لأننا عبيد السلام .

معبد للحرية لأن الله حر لا يحد بحدود، ولا يحب الحدود إلا حدود ذاته وصفاته.

معبد للمعرفة لأن الله يحب العارفين .

معبد للحق والخير والجمال ، فهو الحق والخير والجمال .

هذه أعمدة المعبد الجديد ، معبد الفن .

وهذا بهو الأعمدة فيه .

فيه محراب للأدب ، وفيه محراب للفكر ، وفيه محراب للنحت ، وآخر للرسم ، وآخر للعمارة ، وآخر للرقص ، وآخر للموسيقى مثقفة القلوب ، وآخر للتمثيل . فيه محراب لكل فن جميل .

نعم ، نحن نعرف الطراز .

أما التصميم ذو التفاصيل الكثيرة فلنشترك جميعا فى وضعه وإرسائه .

ولا نزيل حجرا إلا وقد أقمنا مكانه حجرا .

وليحمل كل منا على كتفه حجرا .

يكن لنا هرم جديد .

إننا نحب البناء ، ولا نهدم إلا مكرهين .

فإن فعلنا كل ذلك أقمنا معبد الفن الجديد .

بل فليحمل كل منا لوحا من المرمر الأملس الأثيل ،

يكن لنا ، مكان خسيس الحجر ،

معبد من المرمر الصافى الجميل .

فخليق بمعبد الفن الجديد .

أن يقام بالمرمر الصافى الجميل .

ونقدس فيه الإنسانية .

الإنسانية لا الإنسان .

نقدس فيه الإنسانية .

آخر ما صنعت يد الله .

من تلميذ إلى أستاذه

قال الفتى لأستاذه الشيخ : ماقولك فى فتى لا يغضب حيث ينبغى الغضب ، وما قولك فى شيخ يغضب حيث لا ينبغى الغضب؟

فقال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : الغضب من الشرايين ، فإن تمددت تصلب وإن تصلب تمدد . دعك من هذه الأوليات التى كنا نظن أن الإنسانية قد فرغت منها ، وانتقل من حديث الغضب نفسه إلى الصورة التى ينبغى أن يتخذها الغضب فى حياتنا الجديدة ، وكيف يوجه الغضب إلى الناس .

وحرت أنا فى كل ذلك ، لأن شراييني حائرة بين التمدد والتصلب ، فلقد أشرفت على الأربعين ، فلا أنا ممن يحق لهم الغضب ، ولا أنا ممن يجب عليهم ألا يغضبوا ، وإن كنت لا أزال كما كنت منذ عشرين عاما ، ذلك الفتى الذى يقف خاشعا أمام أستاذه الشيخ ، رضى الأستاذ أم غضب .

وهكذا تعلمت من أستاذى شيئا جديدا ، ولكم علمنى من أشياء ، وازدادت بعلمى أياديه وهى علىّ كثيرة .

تعلمت أن الغضب من أوليات الحياة التى لا ينبغى البحث فيها ولا الجدل حولها ، أما صورة الغضب فهى التى ينفع الناس فهمها ، وخاصة فى هذا العهد الجديد الذى نتلمس فيه صور الأشياء لشدة ما طمستها يد الماضى .

جريدة «الجمهورية» ٢٢ ديسمبر ١٩٥٣ .

تعلمت أن الغضب فن جميل ، وأن الفن لايكون جميلا إلا إذا اتصف بالإفصاح ، فالفصاحة من الإفصاح ، وأستاذى أفصح الفصحاء ، ولهذا كان غضبه أجمل غضب فى الوجود ، ولكن أستاذى قد خانته فصاحته هذه المرة ، أستغفر الله بل خانه الإفصاح وبقيت له الفصاحة ، فأتى فى الأدب شيئا جديدا لا نعرف ما هو ولا نعرف ما اسمه فصاحة بلا إفصاح . ومع ذلك فقد بقى لغضبه جماله كما بقى لأدبه جماله .

ولكن مادام أستاذى يطالب الناس بالإفصاح ، فللناس أن يطالبوه بالإفصاح كذلك.

من منا قال إن الوقت قد حان لنهدم الأهرام أو لنزيل المساجد التى بناها الملوك وأصحاب الإقطاع ولنحرق دواوين الشعر وكتب النثر التى أنتجها الأولون ؟

أهو تلميذك الوفى عبد الحميد يونس الذى تعلم عليك حرية الرأى وحرية القول فرأى شيئا لا يراه أستاذه وانطلق عقله فى آفاق جديدة كانت محرمة على جيل أستاذى فذاق أدب الشعب ، ودرس أدب الشعب ، ودعا لإقامة أدب الشعب فى لغة الشعب وفى موضوع الشعب؟!

أم هو تلميذك الوفى لويس عوض الذى أخذ عنك كل ما أخذه غيره وأكثر مما أخذه غيره ، فتعلم عليك منهج الأحرار ومقصد الأحرار ، وتعلم عليك أن يحب الفن لذاته، وأن يمجد الإنسانية لذاتها، وأن يلتمس بالفن الحر سبيلا إلى تحرير الإنسانية ؟

ومن منا كتب ما كتب بعد أن خيل إلى نفسه أنه يرضى الثورة بما يكتب ويتقرب إلى رجالها بما ينشىء ؟ ومن منا يرى الناس يكرهون الملوك لسوء آثار الملوك، ولأن الثورة قد طردت ملكا ، فلا يجد بأسا فى أن ينتفع بهذه الظروف ليروج لدعوته ، ويزيدها إلى الناس قربا وإلى قلوبهم حبا ؟

أهو تلميذك الوفى عبد الحميد يونس الذى بدأ دعوته لتذوق أدب الشعب وللعناية به لسنوات خلت قبل أن تكون هناك ثورة يتقرب إلى رجالها ، وخصص عشر سنوات من حياته لدراسة أدب الشعب بين زجر الزاجرين وغمز الغامزين كأنه أتى أمرًا إدًّا أو ارتكب فعلا فاضحا ؟

أم هو تلميذك الوفى لويس عوض الذى كان والثورة بعد فى ضمير الغيب يتلقف كلمة الحرية من فم أستاذه ليذيعها فى تلاميذه بصوته الضعيف الذى لا يغنى عن

صوتك الجهير شيئا ، ولكم تحمل من أذى فى سبيل القول بعضه تعرفه وبعضه لا تعرفه .

فاعلم إذن يا أستاذى أنى اليوم أتملق الثورة لا بالقول وحده ولكن بالفعل كذلك ، فأشهد وليشهد علىّ الناس وليقرأ هذا الاعتراف وهذه الشهادة معا رجال الثورة وأحدهم رابض ليل نهار أمامى فى الغرفة المجاورة ، أشهد وليشهد علىّ الناس أنى أتلقى كل يوم مدائح فى رجال الثورة بعضها منظوم وبعضها منثور ، ولكنى أتحدى النظام القائم وألقى بها فى سلة المهملات ، لا لأنى أكره أن يمدح الناس الناس ، ولكن لأنى مثلك أخشى على جمال الممدوح من قبح المادح ، ولأنى مثلك أحب أن يكون المدح فنا رفيعا جميل الصورة ، فالفن الرفيع الجميل الصورة كما علمتنا ولا تزال تعلمنا يعتذر لنفسه ولصاحبه مهما كانت الظروف .

وإذا لم يكن تلميذك الوفى عبد الحميد يونس وتلميذك الوفى لويس عوض من حارقى الكتب أو من هادمى الأهرام أو من المتنكرين لفن الماضى أو من المتملقين للسلطان ، فإلى من وجهت إذن مقالك الخطير فى «الأدب والحياة» ؟

أوجهته إلى الأستاذ إسماعيل مظهر ، وهو ثالث من دخلوا معركة الأدب الجديد ؟ إذا كان الأمر كذلك فحدد إلى من وجهت ..

نحن نعلم أن بينك وبين الأستاذ إسماعيل مظهر لجاج قديم ، ولأستاذى أن يستأنف هذا اللجاج مع الأستاذ إسماعيل مظهر باسمه ورسمه ، أو أن يرد على لجاجه باسمه ورسمه ، فأنتما أستاذان من جيل واحد ، وحاشا لله أن ندخل نحن بينكما كما تدخل الحبوب الهشة بين شقى الرحى فتطحن طحنا .

وإنى لأحب أن أعلن باسم « الجمهورية » أن مايقوله الأستاذ إسماعيل مظهر لا يعبر إلا عن رأى الأستاذ اسماعيل مظهر ، فلا ينبغى أن يؤخذ بجريرته أحد إلاه .

وإنى لأحب كذلك أن أعلن باسم «الجمهورية» أنها ليست لسان حال أحد بالذات إلا ذات الحق والحرية والمبادئ الإنسانية العليا . هى ليست لسان حال لويس عوض أو عبد الحميد يونس أو إسماعيل مظهر ، بل هى ليست لسان حال أستاذى وأستاذ الجيل الدكتور طه حسين. بل أكثر من ذلك . هى ليست لسان حال الأستاذ حسين فهمى رئيس تحريرها .

بل أفظع من ذلك ، هى ليست لسان حال الأستاذ أنور السادات مدير تحريرها رغم أنه عضو خطير فى مجلس قيادة الثورة وعضو خطير فى محكمة الثورة ، بل وبالفظيعة الفظائع هى ليست لسان حال مجلس قيادة الثورة ذاته رغم كل ما له من هيل وهيلمان .

«الجمهورية» يا أستاذى لسان حال الشعب المصرى كله بما فيه من يمين ووسط ويسار ، أو نرجو أن تكون كذلك ، هى لسان حال المحافظين والمعتدلين والثوار ، هى صوت الماضى ، وهى صوت اليوم ، وهى صوت الغد . فيها القديم وفيها الحاضر ، وفيها الجديد الذى لايزال وليدا ، فإن كنت يا أستاذى تحب أن تعرف بماذا تلتزم «الجمهورية» وبماذا لا تلتزم فلتلق نظرة أخرى على الكلمة التى كتبها تلميذك لويس عوض فى أول عمود من أول صفحة أدبية من أول عدد من أعداد «الجمهورية» تحت عنوان «هذه الصفحة»[1] ، أما كل ماتقرأ بعد ذلك فهو ليس من صوت «الجمهورية» ، ولكن من صوت صاحبه .

ولأن «الجمهورية» قد التزمت بحرية الرأى تجدنى ملزما بنشر ما يكتبه الأستاذ إسماعيل مظهر أو الدكتور عبد الحميد يونس ، كما أنى ملزم بنشر ما يكتبه أستاذى ردا عليه أو نقدا له .

أم ترى أن أستاذى الذى علمنى معنى الحرية كان يريد منى أن أصادر أفكار الأستاذ إسماعيل مظهر لأنه قال : إن أدب ما قبل الثورة أدب فساد ، أو أصادر أفكار الدكتور عبد الحميد يونس لأنه أوشك أن يقول إن أدب ما قبل الثورة أدب إقطاع؟ وغدا لو جاءنى مقال من الأستاذ سلامة موسى يقول فيه إن أدب ما قبل الثورة أدب ملوكى لما ترددت فى نشره كذلك ، فأستاذى يعلم أن الفرنسيين حين قاموا بثورتهم العظيمة وهى أعظم ثورة قام بها بنو الإنسان قالوا : هنا يبدأ التاريخ ، وكل ما كان قبل الثورة يدخل فى حساب ما قبل التاريخ ، وهكذا ألغى الفرنسيون عامهم الميلادى ١٧٨٩ وسموه عام ١ من تاريخ البشرية ، كذلك غيروا أسماء الشهور ، لأن مدلولاتها من آثار روما القديمة ، وابتدعوا للشهور أسماء جددا أقرب إلى العقل كقولهم بريمير وترميدور أى شهر الضباب وشهر الحرارة .

---

(١) «الأدب فى سبيل الحياة» ، انظر ص ١٢ من الكتاب .

وإذا جاز للفرنسيين فى ثورتهم أن يؤمنوا كل هذا الإيمان بأنفسهم ، فَلِمَ لا يجيز أستاذى للمصريين أن يخطئوا هذا الخطأ بصورة مخففة مرة كل جيل .

وأستاذى منذ حين لا يفتأ يذكرنا برثاثة أسلوبنا وغثاثة لغتنا وركاكة لهجتنا التى تجرى مجرى الأحاديث فى الشوارع والأندية والقهوات ، وما أحوجنا إلى كلمة عطف منه وابتسامة تفاؤل وإيماءة تشجيع .

وأستاذى منذ حين يقف بيننا كالناعى يندب الأدب الفقيد الذى أسلم الروح فى مصر منذ عهد قريب ، وينادى بأن زعامة الأدب قد انتقلت من القاهرة إلى بيروت ، وما أحوجنا إلى كلمة من رائد الجيل تؤكد لنا أننا لم نعد بعد رميما باليا بين الأمم الحية المقبلة على الحياة .

فليتشاءم أستاذى ماشاء له الله أن يتشاءم ، وليغضب أستاذى ماشاء له الله أن يغضب ، كل ما نطلبه إليه هو أن يكون تشاؤمه جميلا ، وأن يكون غضبه جميلا ، فلقد تعودنا منه جمال الصورة فى كل شىء ، ولقد تخرج من غضبه الجميل أو من تشاؤمه الجميل حياة لنا جديدة ، ولكن ياويلنا إذا انتسخ الجمال ، ولم يبق لنا إلا الغضب والتشاؤم .

كذلك فليفصح أستاذى ، وليسم الأشياء بأسمائهما ، ولينادى الأشخاص بأسمائهم ، وليعين لنا من ذا الذى طالب بهدم الأهرام ، أو بإحراق دواوين الشعر ، أو بمحو الماضى من حساب الزمن . وأهم من هذا وذاك فليعين لنا من ذا الذى تملق الثورة ورجالها ، وفى أى صورة بدا هذا الملق .

أما رأى أستاذى فى «الأدب والحياة» فلى إليه عودة ، كما أن لغيرى إليه عودة ، وإن كان كما يقول أستاذى من الأوليات التى كنا نظن أن الإنسانية قد فرغت منها ، فليس أجدر بالبحث والتأمل من تلك الأوليات التى فرغت منها الإنسانية ، ولقد كانت الإنسانية تكون أسعد حالاً مما هى الآن لو أنها راجعت نفسها بين الحين والحين فى كل ما فرغت منه من أوليات الأدب والحياة .

الشاعر الجسور[1]

ما دام الناس يتحدثون اليوم عن صورة الأدب فلا مفر إذن من الإلتفات إلى هذه الصورة . ولقد أردت أن يلتفت إليها الناس من قبل يوم خرجت عليهم عام ١٩٤٧ بكتاب غريب هو «بلوتولاند»

ولقد كان الكتاب غريبا حقا فى صورته ، غريبا فى مادته .. كان الكتاب غريبا حقا حتى لقد أنكره كل من قرأه أو استنكره ، خلا نفر من الشباب الحيارى الذين أحسوا بأن فيه تعبيرا عن أشياء يحسون بها ولا يعرفون لها اسما .

كان الكتاب غريبا إذن .. كل من رآه قال هو كتاب غريب ، حتى أستاذى الدكتور طه حسين قد استغرب له ، ولا منى عليه فى مزاح المستغرب ! فعلمت أن الكتاب أغرب مما ينبغى ، وهكذا سحبته من السوق .

واليوم أحمد الله أن أستاذى برغم أنه يعلم مكانه من كل شئ أو من أكثر الأشياء، ويعلم مكانه قبل كل شئ من صورة الأدب ومن مادته جميعا ، قد أثار الإشكال من جديد حين طالب الأدباء الشبان أن يعرفوا له صورة الأدب إن كانوا غير راضين عما قدمه هو من تعريف .

وهكذا اعترف امام الأدب وعميد الأدباء وسيد من خدم الصورة الفنية بين المحدثين أن هناك إشكالا ، وأن هذا الإشكال جدير بالبحث والتأمل . فجاء بيان

جريدة «الجمهورية» ٢٦ مارس ١٩٥٤ .

(١) مقال ضائع ، لا وجود له فى مجلدات جريدة «الجمهورية» ، سواء فى دار الكتب القومية أو مؤسسات الصحف ، لأنه نشر فى الطبعة الأولى فقط من الجريدة ، التى يحملها قطار الصحافة إلى الأقاليم ، ورفع من الطبعات التالية (ن. ف) .

الدكتور عبد العظيم أنيس والأستاذ محمود العالم رداً على دعوة معلم الجيل ، ولعلهما في ذلك قد عبرا عن «مدرسة المصرى» [1] كلها ، وكان هذا الرد بمثابة مانيفستو كما يقول الأوروبيون يوضح فلسفة الفن كما تفهمها المدرسة الجديدة . أما هذا البيان وما كان عليه من تعقيب فلن أتعرض له الآن ، ولكن لى إليه عودة .

وإنما أكتب الآن عن شاعر نعرفه جميعا ونحمد له شعره ، ولكن لا يذكر أحد منا فضله على صورة الأدب الذى يطلب أستاذنا الدكتور طه حسين أن يدله الجيل الجديد عليها . أكتب عن الشاعر الجسور عبد الرحمن الشرقاوى ، ففى الحديث عن عبد الرحمن الشرقاوى حديث عن صورة الأدب الذى نبحث عنه جميعا ، ولعل فيه ما يوضح لنا بعض الحقائق التى نحن بحاجة إلى تذكرها وتذاكرها ، لعل فى عبد الرحمن الشرقاوى ، بل وفى محمود العالم كذلك ، ما يوضح لنا مغزى هذا الإشكال الكبير الذى بدأنا نلتفت إليه ، ألا وهو إشكال الصورة الفنية ، هذا الإشكال الذى زعمت فى الماضى وأزعم الآن وسأزعم إلى حين يأتينى من يغير رأيى بالحجة والبرهان والعمل المثمر ، هذا الإشكال الذى أنا زعيم بأنه وراء مايسميه أستاذنا محنة الأدب ، وبأننا لن نخرج من هذه المحنة حتى نهتدى إلى حل لهذا الإشكال .

أما الحل فقد اتفقنا على أن نبحث عنه جميعا بروح خالية من التحزب ، ولقد يكون عند كل منا حله ، ولقد يكون هذا مخطئا وذاك مصيبا . ولكن الذى لا شك فيه هو أننا بحاجة إلى شئ كثير من روح التسامح والمرونة ، والذى لا شك فيه أن الكشف عن الحل الحقيقى لن يكون من عمل كاتب واحد أو مفكر واحد ، بل من عمل مدرسة كاملة كل من فيها ساعٍ إلى الحل وكل من فيها مخلص لذات الفن . والذى لاشك فيه أخيرا أن الجيل الجديد بحاجة إلى التوجيه من أئمة الأدب القائمين حتى يأمن العثار .

ونحن مؤقتا فى غنى عن البحث النظرى فى صورة الأدب وكيف ينبغى أن تكون ، لأن بين أيدينا حلا جزئيا لمشكلة الصورة تقدم به عبد الرحمن الشرقاوى بصورة عملية. والأدب خير من النظر فى الأدب . والأديب الخالق هو الأصل ، والناقد المحلل هو الفرع . وإذا حضر الماء بطل التيمم .

---

(١) يقصد جريدة «المصرى» ، وكانت أوسع الصحف الوطنية انتشاراً . صدرت فى ١٩٣٦ ، وتوقفت فى أبريل ١٩٥٤ . (ن. ف) .

وأنا أسمى عبد الرحمن الشرقاوى بالشاعر الجسور ، لأنه شاعر استطاع فى قصيدة واحدة هى قصيدة «خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» أن يواجه مشكلة الصورة الأدبية بشجاعة لا تنكر ولا تخفى على أحد ، ولا يمكن لأحد إخفاؤها ، بل استطاع فى هذه القصيدة أن يثبت لنا ثلاثة أشياء :

أولاً : أن هناك إشكالا ينبغى أن نسعى إلى حله .

ثانيًا : أن فى الإمكان حل هذا الإشكال ولو جزئيا .

ثالثًا : أنه شاعر فحل يمكن أن نأتمنه على هذا الإشكال ، وأن نرجو منه مزيدا ومزيدا حتى ينحل المشكل ويزول ، ولو فى وجه واحد من وجوهه الكثيرة . فعل عبد الرحمن الشرقاوى كل ذلك فى صمت العامل دون حاجة إلى بيان فوجب علينا البيان .

ولن أتعرض لمادة هذه القصيدة فهى قصيدة كتبت فى سبيل الحياة ومضمونها فى كلمة واحدة هو «السلام» ومقامها فى تاريخ الأدب مصون ، فهى قمة من قمم الأدب الكفاحى ، وما أكثر قمم الأدب الكفاحى فى أدبنا العربى الحديث .

ولذا فإنى أقتصر فى الكلام على الصورة التى ظهرت بها فكرة السلام فى شعر عبد الرحمن الشرقاوى ، ففى هذه الصورة قد تبلور تطور الحساسية الشعرية من جيل الأمس إلى جيل اليوم .

فلقد كان يمكن أن ينظم شوقى أو الزهاوى أو حافظ أو الرصافى أو العقاد أو رامى أو ناجى أو على محمود طه المهندس القريض فى السلام ، فيخرج لنا منهم قريض رفيع فى مادته رفيع فى صورته ، ولكنه قريض غير هذا القريض الذى نقرأه اليوم من جيل اليوم ، ولو أنهم فعلوا لكان لنا منهم أحد شيئين : إما أدب عال موزون مقفى على طريقة المعلقات واحد فى وزنه واحد فى قافيته ، وإما أدب عال موزون مقفى على طريقة الأندلس يتحرك بالفقرة ولا يتحرك بالبيت .

أما عبد الرحمن الشرقاوى فقد أنشأ لنا طريقة جديدة فى الأداء لم نألفها من قبل، واستحدث لنا صورة للشعر ما كان يمكن أن تكون فى الماضى ، وما فعل كل ذلك افتعالا ، ولكن فعله لأن الحساسية الشعرية والمفهومات الشعرية قد تغيرت من جيل إلى جيل .

فهو أولاً قد اختار لنفسه إطارا عاما هو إطار الخطاب أو الرسالة، فكان هذا أول خروج على قواعد الإنشاء التى عرفناها فى القدماء ومن تأدبوا على القدماء . قال الشرقاوى مخاطبًا ترومان :

يا سيدى

إليك السلام ، وإن كنت تكره هذا السلام

وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام

ولكننى

سأعدل عن مثل هذا الكلام

وأوجز فى القول ما أستطيع

فأنت معنى بشتى الأمور

بكل الأمور

ومن هذا ترى ان الإطار العام ، إطار الخطاب المفتوح الذى اختاره عبد الرحمن الشرقاوى، قد فرض عليه اتجاها فى الأداء والصياغة أقرب إلى لغة النثر منه إلى لغة الشعر . وقد أحدث عبد الرحمن الشرقاوى حدثا فى قواعد الإنشاء الأدبى حين أثبت أن الشعر الرفيع يمكن أن يؤدى بلغة النثر المألوف .

أقول النثر المألوف لأن للنثر فى مذاهب البيان العربى مدرسة كلنا نعرفها ، قد سمت بصورة النثر سموًا اقترب بالنثر من مرتبة الشعر . والذى فرض على عبد الرحمن الشرقاوى تذليل لغة النثر المألوف لغايات الشعر ليس إطار الرسالة فحسب ، ولكن التزامه لشخصيته كذلك ، بمعنى أنه يتحدث حديث رجل يعيش فى سنة ١٩٥١ (وهى سنة نظم هذه القصيدة) ولأنه رجل يعيش فى سنة ١٩٥١ ، ويقبل مسئوليات الحياة فى عام ١٩٥١ فلا يهرب منها فى المستقبل الحالم أو فى الماضى السعيد ، نجد أن عبد الرحمن الشرقاوى قد رضى فيما رضى به من مسئوليات أن ينفعل للوضع الإنسانى الشائن الذى بلغته الإنسانية سنة ١٩٥١ بما فى ذلك من همجية سياسية وتأهب للعدوان وسعى حثيث إلى مهالك الحرب والدمار . بل نرى أنه قد رضى فيما رضى به

من مسئوليات أن يثور على الوضع الحيواني الأكيد الذى تردت فيه الإنسانية سنة ١٩٥١ ، وما زالت تتردى فيه إلى اليوم . وعنوان هذه الحيوانية الذى لا جدال فيه قد التصق باسم الرئيس ترومان الذى حدث فى عهده أفظع حادثتين فى تاريخ البشرية ألا وهما استخدام القنبلة الذرية ، وإحلال أمة كاملة مكان أمة كاملة فى إسرائيل ، بسند لا من شرعية الحرب وحدها ، ولكن من القانون الدولى .

مثل هذا الرجل الذى قبل أن يحمل تبعات الحياة فى سنة ١٩٥١ ، رجل ولا شك باسل وجسور . ولكن عبد الرحمن الشرقاوى ليس سياسيا يعبر عن تفاعله مع الواقع الحيوى بلغة أحداث السياسية ، وإنما هو شاعر يعبر عن هذا الواقع الحيوى المرتبط بالحياة الإنسانية فى ١٩٥١ وبحياته هو فى سنة ١٩٥١ بالشعر وأداته اللغة . فكان واجبا عليه أن يستخدم اللغة التى يستخدمها الناس فى سنة ١٩٥١ ، وأن يحمل إلى الناس مفهومات عقلية ووجدانية وخيالية من ما ألفه الناس الأحياء فى سنة ١٩٥١ . وقد كان فى إمكانه أن يهرب من لغة الحاضر إلى لغة الماضى فلا يقول فى وصف العنت الذى يلاقيه أنصار السلام :

وأقسم أنهمو فى غدٍ سيرمونني بجميع التهم :

– عميل الكومنفرم

– يدبر بالعنف قلب النظام

– وداعية من دعاة السلام

– وداهية من مثيرى الشقاق

وكم عندهم من دليل يساق !

فبالأمس قلت مع القائلين : «نريد الجلاء»

فقالوا : «الجلاء

لأنتم عصاة ورب السماء !

ومن سوف يحمى النظام العزيز ، ومن ذا سيحرس ماء القناة إذا هجم (البلشفيك) الطغاة ؟!»

فقلنا لهم : «بعض هذا الكلام فقد سئم الناس هذا الكلام !

تدارون كل خياناتكم بدعوى النظام ، وقلب النظام ، ودعوى الهجوم

وشتى الدعاوى التى لا تقوم ولا تستقيم

دعونا وهذا الكلام الممل

فهل قام هذا النظام العزيز على أن نجوع ،

وأن نستغلّ ،

وأن نستذل ؟ ! »

فقالوا : «متى لا يطيش الشباب !»

فقلنا لهم : «إننا لا نريد سوى أن نمارس

معنى الحياة !

ونعمل كى يتساوى الجميع – أمن أجل هذا

نسمى عصاة؟»

كان من الممكن أن يهرب عبد الرحمن الشرقاوى من اللغة التى يستخدمها الناس صباح مساء فى سنة ١٩٥١ ، وأن يستحلب اللغة الشعرية ، ولا أقول الشعر ، استحلاباً من لغة الماضى البعيد بكل ما فيها من جلجلة لفظية سامية تنضح بالشعرية، لا لسبب إلا لأنها بعيدة عن الحياة اليومية المبتذلة وتفيض بالسحر لا لسبب إلا لأنها مرتبطة فى أذهان الناس بالقول الساحر الذى قاله الأولون .

كذلك كان فى إمكان عبد الرحمن الشرقاوى أن يهرب من هذه اللغة الحيوية فى لفظها وفى معناها إلى لغة رومانتيكية سامية ليستحلب الشعر استحلابا من ضرع الخيال الذى يحيا فيه صاحبه ، ولكن الناس لا يحيون فيه ، شأنه فى ذلك شأنى أنا مثلا حينما أكتب النثر أحيانا كالشعر وأكتب الشعر أحيانا كالنثر بالعجز لا بالقوة .

ولكن عبد الرحمن الشرقاوى الذى قبل مسئوليات معانيه ، ورضى بأن يحمل تبعات مفهومات الحياة الإنسانية فى سنة ١٩٥١ ، قبل كذلك مسئوليات الألفاظ ، ورضى بأن يحمل تبعات التعبير اللغوى كما يعرفه الناس فى سنة ١٩٥١ .

لهذا كله لم أجد لعبد الرحمن الشرقاوى من صفة أصفه بها إلا أنه الشاعر الجسور ، فهو جسور حين واجه مشكلات جيله الأساسية ، وهو جسور حين واجه لغة جيله الحقيقية . هو شاعر جسور مبنى ومعنى .

وهو بعد هذا ليس شاعرا جسورا فحسب ، بل شاعر فحل كذلك .

هو لم يحاول أن يستحدث للأدب العربى صورة جديدة فحسب، ولكنه استحدث هذه الصورة بالفعل . ولقد وضع عبد الرحمن الشرقاوى للشعر العربى تقاليد جديدة ، وهذه التقاليد لا أزعم أنها جامعة مانعة فهى جزئية ولا تتجاوز أن تكون نقطة ابتداء سوف يبنى عليها هو ويبنى عليها سواه فى مستقبل الأيام ، بل هى تقاليد جزئية سوف يضيف إليها هو ويضيف إليها سواه عما قريب . ولكنها رغم ذلك تقاليد ثابتة لا سبيل إلى زعزعتها بعد الآن .

إن قصيدة «خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» هى أهم حدث أدبى منذ موت أحمد شوقى ، لا لأنها أعظم إنتاج كان فى الشعر والنثر جميعا ، ولكن لأنها بداية ، نهايتها بعيدة المدى .

إن عبد الرحمن الشرقاوى قد فعل للشعر العربى عام ١٩٥١ بقصيدته «خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» ما فعله ت . س . إليوت عام ١٩١٧ للشعر الإنجليزى بقصيدته «أغنية العاشق . ج . الفريد بروفروك» .

فلقد أثبت الشرقاوى كما أثبت إليوت أن الأداء الشعرى القديم قد أصبح مستهلكا غير ذى موضوع لا تربطه بحياة العصر رابطة أو سبب . كذلك أثبت الشرقاوى كما أثبت إليوت أن موت شوقى وحافظ كموت تنيسون وبراوننج لم يكن نهاية الحياة بل كان نهاية عصر انتهى ، وأن الشعر العظيم هنا وهناك لا يزال ممكنا ، بل ناتج بالفعل لأن الحياة نفسها لم تقف بعد موت الملكة فكتوريا أو بعد انطواء الملك أحمد فؤاد .

إن إليوت لم يخف أن يقول فى وصف الملل من الحياة :

«لقد غرفت معين حياتى بملاعق القهوة» أو يقول فى وصف الترقب الإنسانى : «وهكذا ينبض الجهاز الإنسانى كما ينبض التاكس الواقف فى الانتظار» .

بعد أن كان تنيسون يستهوى الإنجليز بقصوره السحرية وأبراجه العاجية وجرسه العجيب الذى يبعث الحذر فى الأرواح والأجساد .

كذلك لم يخف عبد الرحمن الشرقاوى أن يقول :

ولكننى قد أطلت الحديث ولم تدر ياسيدى من أنا

إذن سأقدم نفسى إليك .. فهل أتمنى عليك المنى ؟

نشدتك - بالرعب - يا سيدى

نشدتك بالرعب لا تغضبن لأنى لم ألق فى السجن بعد

بمجدك ما قصر النابغون

فهم مخلصون

وهم لا ينون ولا يهدأون

ولكنها .. أزمة فى المساكن

فقد ملأوا السجن ياسيدى فما فيه من حفرة خالية

لم يخف عبد الرحمن الشرقاوى أن يقول ذلك بعد أن كان فضاء شوقى يرمى الأسد بعينى الجؤنر ، وغناء رامى وناجى وطه المهندس يذيب حشاشات الشعراء والقارئين .

هذا هو الشاعر الجسور عبد الرحمن الشرقاوى الذى حقق نبوءة فاقتحم عالما من البيان كانت موصدة أبوابه . وكلما تساءل الناس فى قريضه عاجبين : وكيف يكون هذا شعرا وهو يحدثنا عن البترول والبلشفيك وأزمة المساكن ، كلما تساءل الناس قلنا لهم بل هو شعر لأنه يحدثنا عن البترول والبلشفيك وأزمة المساكن . وما كان من الممكن لعبد الرحمن الشرقاوى أن يؤتى شيئا من ذلك لولا أنه أوتى من جسارة الرأى ومن جسارة القلب شيئا كثيرا .

مطالعات

قال لى الأستاذ حسين فهمى رئيس تحرير «الشعب» :

ما رأيك فى باب أسبوعى جديد نقدمه للقراء فى الصفحة الثامنة .

أجبت : الفكرة طيبة . أنا شخصيا أحب أن أقرأ باباً موضوعه العالم فى أسبوع يستعرض التطورات السياسية فى أهم عواصم العالم استعراضاً موضوعياً هادئاً دون تعليق كثير .

قال : وإذا كنت أنت كاتبه ؟

قلت : عندئذ يتغير الموقف ، فأنا لا أفهم فى السياسة الدولية أكثر من أى قارئ من قرائك المستنيرين . عندئذ لابد من تفكير .

وانصرفت حائراً .

وتحرك فىّ شيطان خبيث . قالت نفسى : لمَ لا تفتح باباً اسمه «اليعسوب» . أنت ناقد أو هكذا يقال عنك . وقد شبه توفيق الحكيم فى مسرحيته «إيزيس» النقاد بكوراس العقارب لأن النقاد يلسعون الفنانين . وأنا لم ألسع أحداً فى حياتى ، ولكن آن الأوان أن ألسع .

واستكثرت أن يكون الناقد عقرباً سمه قتال : قالت نفسى : اليعسوب يكفى : فلأكن يعسوباً .

جريدة «الشعب» ٢٧ يناير ١٩٥٧ .

(واليعسوب على ما أعتقد هو ذكر النحل ، أي الدبور) .

والذى أفهمه عن عالم النحل أن منه مايجمع الشهد وهو النحلة ، ومنه ما يلذع وهو اليعسوب .

والأول هو الفنان ، والثاني هو الناقد ،

ولكنى عدلت عن الفكرة لسببين : أولهما أن جمهرة القراء لا تعرف معنى اليعسوب ، وثانيهما أنى برغم حبى للنقد لا أحب أن ألذع أحدًا أو شيئًا .

قلت لنفسى : مادمت رجلاً يحب القراءة فأفتح بابًا اسمه : مطالعات .

كيف انحدرنا ؟

وعندئذ تذكرت العقاد ، فللعقاد كتاب اسمه «مطالعات فى الكتب والحياة» ، وهو من نخائر أدبه ومن نخائر أدبنا ، ربيت عليه وعلى أمثاله وأنا صغير ، والتقليد ليس محمودًا إلا عند الضرورة القصوى ،

ولكنى فتحت «المطالعات» وقرأت ما يلى :

«لامفر من الإيمان بالإرادة المحجبة في تدبير وظائف الحياة . فهبنا رددنا الآداب إلى إملاء البيئة على الفرد من طريق العقل ليتسنى لنا إغفال كل ماوراء الحاسة الخلقية من سر مجهول أو إرادة خارجة عنها ، هبنا صنعنا ذلك فى تعليل الآداب فاسترحنا واهتدينا ، فماذا عسانا نصنع فى تعليل نشأة الحياة نفسها ؟ أو ندع ذلك إلى ما هو أقل منه وهو تعليل الغرائز النوعية التى تتشابه فى جميع الأنواع وتتقارب فى كافة البيئات والمجتمعات : كيف نعلل المذهب البيولوجى الرجيح القائل ان الوظيفة تخلق العضو وأن ليس العضو بخالق الوظيفة؟» .

هذا الكلام من مقال للعقاد عن ماكس نوردو كان قد نشره بجريدة البلاغ فى ٢٩ يناير سنة ١٩٢٣ ، ثم نشره مع طائفة من البحوث الأخرى عن المعرى وعن المتنبى بين نيتشه وداروين وعن أناتول فرانس وعن عمانويل كانط ، ... الخ . بعنوان «مطالعات» وكلها بحوث نشرت من قبل فى «البلاغ» وفى «الأهرام» وفى غيرهما من الصحف السيارة .

هذا وأمثاله ما كان المصريون يقرأونه عام ١٩٢٣ عندما يشترون جريدة الصباح.
وهذا وأمثاله ما كان المصريون يفهمونه عام ١٩٢٣ بقولهم «مطالعات فى الكتب والحياة» .

أما اليوم

فواحسرتاه !

إذا تجاوز الكاتب حدود الدردشة أغلظوا له القول واتهموه بالتفلسف وبالانفصال عن ركب الحياة.. فإن تأدبوا معه قالوا رفقًا بالقراء .

كيف ارتقينا ؟

إذن فقد انحدرنا، ولكن الاكتفاء بهذا القول فيه بتر للحقيقة ، بل هو سلاح يخدم من يدفعوننا إلى الانحدار . وإنما للمسألة وجه آخر ، فلقد ارتقينا بمقدار ما انحدرنا .

والقارئ الجاد الذى يطلب الأدب الرفيع والفكر السامى والفن العميق موجود اليوم كما كان موجودًا بالأمس ، بل إن نسبة القراء المتعمقين من مجموع القراء لا تزال محفوظة كما كانت فى الأجيال الماضية على أقل تقدير ، أى على افتراض أن البلاد لم تصب أى تحسن عام فى صحتها العقلية .

كل ما فى الأمر أن هناك خداعًا فى النظر يخلط علينا الأمور .

فإذا افترضنا أن نسبة القارئ الجاد من مجموع القراء تبلغ نحو عشرين فى المائة ، فإن ضآلة الثمانين تجعلنا نرى العشرين بوضوح . فإذا ازداد مجموع القراء إلى ألف ، ملأ علينا الثمانمائة الأفق فلم نعد نرى المائتين .

ولكن النسبة فى الواقع محفوظة .

ومع ذلك فالأدب الرفيع والفكر السامى والفن العميق تنكمش يومًا بعد يوم .

حكمة مالثوس

كان الاقتصادى مالثوس يقول فى القرن الثامن عشر إن السكان يتزايدون بمتوالية هندسية أى بنسبة ٢ إلى ٤ إلى ١٦ إلى ١٧٦ وهكذا . أما القوت فيتزايد بمتوالية

عددية، أى بنسبة ٢ إلى ٤ إلى ٨ إلى ١٦ وهكذا . وكان مالثوس يفسر بذلك ضرورة نشوب الحروب وانتشار الأوبئة والمجاعات لتزيل الفرق وترد التوازن بين ازدياد السكان وازدياد القوت .

وهناك وجه شبه بين الثقافة العالية والقوت اليومى . وقد انطبق قانون مالثوس القاسى على الحياة الروحية والفكرية فى مصر فى السنوات الأربعين الأخيرة . فالقراء يتزايدون بمتوالية هندسية ، أما الثقافة العالية فتتزايد بمتوالية عددية .

بؤس مالثوس

ولكن مالثوس كان اقتصادياً بائساً . كان بائساً لأنه كان يائساً . وآية يأسه أنه وصف ما يحدث وصفاً صادقاً دون أن يسأل نفسه عن علة هذا الفساد أو هذا الاختلال فى التوازن ، كأنما هناك قانون إلهى يحتم هذا الاختلال . وكان يسمى هذا القانون «القانون الطبيعى» .

والواقع أن عدم ازدياد القوت بما يتناسب وازدياد السكان مظهر من مظاهر المجتمع الفاسد القائم على الاستغلال وعريدة رأس المال إذا اهتم بزيادة الأرباح أكثر من اهتمامه بإطعام الأفواه أو الاستثمار فى ضروريات الحياة .

المسئول عن الانحدار

من المسئول الأول إذن عن انحدار الأدب الرفيع والفكر العالى والفن العميق فى بلادنا ؟

المسئول الأول عن بوار هذه السلع ثم عن تدهور إنتاجها هم التجار القائمون بتوزيعها . أقصد الصحف والناشرين .

كانت «البلاغ» و«السياسة» منذ نحو أربعين سنة تهتم بالعشرين قارئاً اهتمامها بالثمانين ، بل وتحاول أن تجعل من العشرين ثلاثين بحماية أدب المقال والقصص الفنى .

أما صحف اليوم فهى تخاطب الجمهور الكبير وتستهويه بالقراءة اليسيرة وبالخبر المثير . ونحن لا نلومها على ذلك ، ولكننا نلومها على أنها تضطهد المائتين فى سبيل الثمانمائة ، ولكى تبرر هذه الجريمة تحاول أن تنكر وجود القارئ الجاد ، هذا الذى يكلفها كثيراً أن تسترضيه أو قل ينتقص من ربحها كثيراً .

أما القارئ الجاد فهو يؤثر الآن أن يطلع فى الإنجليزية والفرنسية ، فهو لم يصب بسوء كبير إلا انفصاله عن الواقع المصرى بعض الشئ .

الضحية إذن هو القارئ الجاد الذى يضيق لعلة ما بالاطلاع فى غير اللغة العربية ، وما أكثر هذا النوع من القراء .

مطالعات

كيف تعرف أنك هرمت ؟

قرأت فى «الجمهورية» الغراء (عدد ٢٢ يناير) الأبيات التالية ، وهى من قصيدة بعنوان «ضراعة» نظمها شاعر ناشىء يدعى : حسن السيد إبراهيم أخصائى اجتماعى بمنطقة الزقازيق التعليمية :

محراب حبى

أهديك قلبى

فالحب عندى

توحيد ربى

يا إلهى أنت عندى

كل شىء فى الوجود

كم سهرت الليل وحدى

فى دعاء وسجود

.... الخ .

وسرنى أن يشتغل رجال الخدمة الاجتماعية بقرض الشعر ، ولكن نفسى اشمأزت لغير ما سبب بعد قراءة هذه القصيدة ، ولم يكن اشمئزازى من رداءة الشعر ، فهذا النوع من الشعر فى العادة عادى لا تستطيع أن تصفه بجودة أو بقبح .

جريدة «الشعب» ٣ فبراير ١٩٥٧ .

اشمأزت نفسى من وثنية الشاعر فبقية معانى القصيدة لا تخرج عما قدمنا من أبيات ، أما ألفاظها فهى ألفاظ جرى العرف أن توجه لذات الله بصورة خاصة ، ومنها قول الشاعر «يا إلهى أنت جاهى» و«يا غفور» و«يا مجيرى يانصيرى» بل وقوله «يا إله الكون» . وهو أخيراً يختم قصيدته بقوله :

«أنت ربى ملء قلبى» .

والواقع أنه ليس فى هذه القصيدة ما يدل على أن الضراعة موجهة إلى فتاة إلا شئ واحد لا ذنب للشاعر فيه ، وهو صورة بنت جميلة سمراء من السودان رسمت بالريشة لتزين السطور . ومن يتجاهل هذه الصورة يعتقد أن الشاعر شاعر صوفى محب لله يسوق إليه هذه الضراعة .

ولما كنت أعلم أن الأستاذ محمد الفيتورى المشرف على باب الشعر فى «الجمهورية» الغراء رجل نواقه يعرف القصد من القريض ، فقد سلمت بأن الضراعة موجهة إلى سمراء السودان لا إلى الله .

وبعد أن فرغت لنفسى عاتبت نفسى على هذا الاشمئزاز الذى لا مسوغ له . فصلاة الشاعر تقليدية فى الشعر الوجدانى توارثها الخلف عن السلف . وقد كنت منذ عشرين عاما أحفظ عشرات الأبيات فى العربية وفى غيرها من اللغات كلها تطفح بهذه «الوثنية» الفنية ، وكنت أفتن بها فتنتنى بشئ يعبر عن روحى أصدق تعبير .

كنت مثلاً أحفظ قصيدة أبى القاسم الشابى الخالدة : «صلوات فى هيكل الحب» وأترنم بقوله :

أنت فوق الخيال والشعر والفن وفوق النهى وفوق الحدود
أنت قدسى ومعبدى وصباحى وربيعى ونشوتى وخلودى
يا ابنة النور اننى أنا وحدى من رأى فيك روعة المعبود

وكنت أترنم بقول إبراهيم ناجى :

هذه الكعبة كنا طائفيها

والمصلين صباحًا ومساءً

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها

... الخ .

تذكرت كل ذلك فعلمت أني هرمت ، وأن الخطأ ليس خطأ الشاعر بل خطئى . ولست أقصد من هذا أن قصيدة هذا الفتى من جيد الشعر فهى من مألوف الكلام . وليس فيها ما يستحق أن يستظهر ، وإنما قصدت بذلك أنه لا غبار على ما جاء بالقصيدة من معان أو عواطف .

الرومانطيقية المريضة

والقلب إذا شاخ لم يفهم هذه الوثنية الفنية ولم يتجاوب مع صاحبها ، لأنها من الخيال الجامح ومن العواطف المشبوبة . والقلب العجوز يؤثر الحب الواقعى ، أى الحب الهادئ القائم على المحسوسات والمعقولات ، ويتهم تأليه المحبوب والصلاة فى «معبد» الحب بأنهما من آثار الرومانطيقية المريضة أو من بقايا المراهقة .

وأقرب إلى الحقيقة أن يقال هذه الوثنية الفنية ضرب من ضروب المثالية أو الروحانية إن شئت . وقد تكون من بقايا المراهقة ، ولكن هذا لا ينفى أنها من أهم مقومات الحياة ، وهى تلازم الأحياء فى صورة من الصور حتى تبرح عنهم الحياة . بل وتلازم «الواقعيين» أكثر مما تلازم غيرهم من الناس ، وهذا من نقائض الوجود أو من طبيعته الجدلية .

عقدة القديس أنطونيوس

كيف نفسر هذه النقائض ؟

كيف تكون الوثنية الفنية امارة من امارات المثالية أو الروحانية ؟

الجـواب على ذلـك قـد يكـون عنـد فرويـد ، ولكننا نكـتفى هنـا بشـعر شـوقى وأبى القاسم الشابى . قال الشابى فى «صلواته» المشهورة يصف «المعبودة» :

كثلوج الجبال يغمرها الطهر

وتسمو على غبار الصعيد

وقد روى عن القديس أنطونيوس أنه كلما ثارت به شهوة الجسد كان يرتقى قمم الجبال المعممة بقلانس الثلوج ويتمرغ فى الثلوج حتى يطفئ غلته .

وهذا عين ما يفعله الشباب حين يؤلهون المرأة ، فمن ذا الذى يعصم الشباب النامى من ذلك الاندفاع الجسدى المكتسح ، وكيف يكسر الشباب حدة البدن ، ذلك الوحش الكاسر ؟

قال الشابى فى ذات المقام :

أنت لم تخلقى ليقربك الناس

ولكن لتعبدى من بعيد .

لابد إذن من إدخال المرأة فى عداد المقدسات والمحرمات التى إن مسها بشر تلوثت بغبار الأرض «أو تلوث البشر؟» لا بد إذن من معبد فيه هيكل ومحراب وصلوات . لابد إذن من التمرغ فى ثلوج الجبال الطاهرة . وهذا ما قصد إليه شوقى حين قال على لسان ورد بعد أن تزوج ليلى فى «مجنون ليلى» :

فشعرك يا قيس أصل البلاء

لقيت به وبليلى الضلالا

كساها جمالا فعلقتها

فلما التقينا كساها جلالا

إذا جئتها لأنال الحقوق

نهتنى قداستها ان أنالا

فورد إذن قد أصيب بعقدة القديس أنطونيوس لكثرة ما روى من شعر قيس بن الملوح ، أى مجنون ليلى ، ولهذا يقول :

كانت اطافتي بها

كالوثني بالصنم

ومن الناس من يتخذ من الصيام أداة لتحقيق هذا الغرض نفسه . ولكن الشباب يؤثر أن يقهر الحب المادى بالحب المثالى أو الحب العذرى أو الحب الأفلاطونى ، سمه ما شئت من الأسماء .

وهذه الوثنية الفنية إذن وثنية فى الظاهر والرموز ، ولكن باطنها مثالى روحانى . وحين نقرأ لشاعرنا المشتغل بالخدمة الاجتماعية «فالحب عندى توحيد ربى» يريد أن يطمئن محبوبته ، ولكننا نعلم أيضًا أنه شاب يمارس هذه الرياضة الروحية على أصولها . وحين نقرأ للمرحوم إبراهيم ناجى قوله :

ما أنت والحسن يا ملك

الكون لله ثم لك

تمن ما تشتهى يدر

بكل ما تشتهى الفلك

نعلم أنه عجوز يتصابى ، لأنه استكثر عقلاً أن يشرك بالله ، فقال «الكون لله ثم لك» ، ونسى أن هذه العملية الفنية من أولها إلى آخرها عملية تسام وتطهير بالأضداد كما كان القدماء يقولون ، كالسم يبرئ من السم والنار من النار ، فهى ليست وثنية ، ولكنها رياضة وعبادة .

وفى عبارات أبى نواس صلوات العاشق فى محراب الحب صورة فى هيكل الحب، ولكنها قطعًا خالية من عقدة القديس أنطونيوس . وكل من يذكرها يتمنى لو أن أبا نواس كان مراهقًا . وهذا ما يحدث عندما يستخدم الواقعيون المؤمنون بالمحسوس رموز الأدب الوجدانى المراهق .

عندما يموت القلب يتحجر فيه الرمز ،

ويصبح الحرف هو الحقيقة .

مطالعات

ضبط البروليتاريا

كشف جوليان هكسلى ، أستاذ البيولوجيا والمدير السابق لمؤسسة اليونسكو ، فى كتاب له اسمه «مقالات فى العلم الشعبى» ، عن حقيقة الدوافع التى تحدو بكثير من أبناء الطبقات العالية فى المجتمع إلى الدعوة لتحديد نسل الطبقة العاملة . فقد كتب يقول : «إن أبرز الحقائق المتصلة بإحصاءات السكان الحديثة هبوط معدل المواليد فى القرن الأخير هبوطا سريعا . وقد لوحظ هذا بوضوح شديد فى الطبقات العالية . ولاسيما فى أسر الفنيين والمثقفين ، ولوحظ بدرجة أقل بين العمال الفنيين ، فأقل بين العمال غير الفنيين ، وكان الهبوط على أقل درجاته فى أحياء الفقراء » .

ويخيل إلىّ أن هذا هو المصدر الحقيقى لذلك الجزع الذى ينتاب أبناء الطبقات العالية إزاء تكاثر طبقة البروليتاريا .

فأبناء الطبقة المتوسطة مثلا يحددون نسلهم فى الظاهر بإرادتهم وفى الواقع بغير إرادتهم لتقل الأفواه المستهلكة لدخل الأسرة ، وبالتالى يحظى كل منهم بنصيب أوفر من ذلك الدخل ينفق على رفع مستواه المعيشى . فبدلا من أن يكون لرب الأسرة عشرة أبناء تسوء تغذيتهم ويرث ملبسهم ويقف تعليمهم عند المراحل الأولية وتقل العناية بتنشئتهم ، فهو يؤثر أن يكتفى بثلاثة تحسن تغذيتهم ويرقى هندامهم ويتم تعليمهم فى الجامعات ، ويجد الأب والأم والمجتمع عامة الوقت الكافى والجهد الكافى للعناية بتنشئتهم . وفى ذلك يقول جوليان هكسلى : «الكم أم الكيف فى السكان ؟ من ذا الذى يتردد فى اختيار الكيف ؟» لهذا يجب ضبط نسل البروليتاريا اقتداء بما تفعله الطبقة المتوسطة .

جريدة «الشعب» ١٠ فبراير ١٩٥٧ .

ومن كل هذا تتفرع طائفة من الحجج فى الدفاع عن ضبط النسل ، منها مثلا أن كثرة الحمل تجهد المرأة وتضعف نسلها ، وبذلك تخرب نصف المجتمع ، ولكن أهم هذه الحجج ثلاث :

١ - ان كثرة النسل تنشر الفقر ، وانتشار الفقر ينشر القلق الاجتماعى .

٢ - اننا لم نر دولة تشجع تكاثر السكان إلا إذا كانت دولة عسكرية توسعية تطلب وقودا للمدافع . وإذا كان لابد على أسوأ الفروق من إبادة الفائض من البشر فمن الرحمة بهم أن يبادوا قبل أن ينعموا بالحياة ، أى من طريق ضبط النسل .

٣ - ان تحريم رجال الدين ضبط النسل تحريم غير سليم ، فهو يقوم على أن الهدف السماوى من الزواج ومن الصلة الجنسية عامة هو إثمار الأطفال ، ومن تدخل فى هذا فقد تدخل فى الحكمة السماوية من ناحية وجعل من الحياة الجنسية عربدة تتنافى مع الأخلاق من ناحية أخرى . وهذا التحريم مردود عليه بأن الله حين خلق الإنسان إنما أراده أن ينظم شئونه بنفسه ، وان «التابو» أى التحريم الذى يفرضه المجتمع على العلاقة الجنسية فى ذاتها خرافة من بقايا الماضى . وقد كان هذا التابو قائما على التدخين وعلى استعمال الكلوروفورم فى الجراحة وعلى كل جديد عند نشأته، ولكنه صائر إلى زوال مع الأيام كما يقول جوليان هكسلى .

البيضة والفرخة

كل مشكلة يدور البحث فيها فى حلقة مفرغة يعبر عنها الناس بحيرتهم فيما إذا كانت الفرخة أصل البيضة أم البيضة أصل الفرخة .

لهذا كانت الحيرة فيما إذا كان التكاثر أصل الفقر أم الفقر أصل التكاثر .

والاقتصاد البورجوازى بوجه عام يقول بأن التكاثر أصل الفقر ، ويشبه الدخل القومى بالفطيرة التى كلما زاد عدد الأفواه ، قل نصيب كل منها ، وبالتالى لم يشبع منها أحد ، والعلاج فيه هو إنقاص عدد الأفواه .

والاقتصاد البروليتارى بوجه عام يقول بأن الفقر أصل التكاثر . بل ان كلمة بروليتاريا نفسها معناها الطبقة الولود أو شديدة الخصوبة كثيرة النسل التى لا تخدم

الدولة بمالها ، ولكن بأبنائها ، والاقتصاد البروليتارى يرى أن الفقر بسبب كثافة السكان ، لأن كل ابن يولد للأسرة الفقيرة ليس عبئا عليها بل مصدرا جديدا من مصادر دخلها . فتوالد الفقراء هو سبيلهم إلى رفع مستواهم المعيشى وهو أشبه شئ بإنشاء الجمعيات التعاونية على نطاق فطرى . والعلاج فى هذا الاقتصاد العمالى هو تكبير الفطيرة وتحسين التوزيع لا تقليل عدد الأفواه . والفطيرة هنا هى الدخل القومى الحاصل من الإنتاج .

قانون التعويض

فالطبقة المتوسطة قليلة الولد لأنها متوسطة ، وليست متوسطة لأنها قليلة الولد .

وحين يقترب مستوى الطبقة العاملة من مستوى الطبقة المتوسطة بازدياد دخلها الحقيقى ويرقيها وفسادها معا بأسباب المدنية سوف تعمد هذه الطبقة من تلقاء نفسها إلى ضبط نسلها وإلى طلب المشورة والتوسل إلى ذلك بكل سبيل .

وحين يرتفع دخل العامل الحقيقى فلا يكون بحاجة إلى استثمار عشرة أولاد فورا لاكتساب القوت اليومى ، سوف يؤثر من تلقاء نفسه استثمار ثلاثة أولاد استثمارا طويل الأجل بإدخالهم المدارس وربما الجامعات . وحين يتعود العامل النظافة وقراءة الصحيفة يوميا والكتاب أحيانا ومتابعة الراديو والسينما والمسرح والاستضاءة بالكهرباء وربما شراء بعض الأجهزة التى تنتجها المدنية الحديثة بخيرها وشرها فسوف يهتدى من تلقاء نفسه إلى ضرورة الحد من نسله .

بل سوف ينظر إلى كل ولد جديد نظره إلى دخيل رذل غير مرغوب فيه يريد أن يقاسمه دخله ويحرمه من نعيم المدنية الذى اعتاد عليه . وحين يتدهور عدد السكان نعود فنطالب المواطنين بالإكثار من النسل - كما يحدث الآن فى دول الغرب .

أما قبل ذلك فإن الدعوة إلى تحديد النسل صرخة فى واد .

عندئذ فقط يحدث مايقول به جوليان هكسلى ، وهو أن المجتمع يعوض بالكيف ما يفقده من كم .

فإذا حدثت المعجزة وأمكن تحديد النسل بغير إجراء هذا التحول الاقتصادى والاجتماعى فى حياة الطبقة العاملة فسوف تكون خسارة المجتمع خسارتين : خسارة فى الكم دون تحسن فى الكيف .

من أجل هذا حدث فى عام ١٩٢٤ أيام حكومة العمال ببريطانيا أن بعض الهيئات الصحية فى أحياء الفقراء بلندن «حى باترسى وحى ستبنى» طلبت إلى وزارة الصحة البريطانية الإذن لها بإعطاء الإرشادات العملية من ضبط النسل ، فرفضت الحكومة الإذن لها بذلك وهددت بسحب الترخيص الذى تمارس بموجبه تلك الهيئات نشاطها .

ولعل فى موقف حكومة العمال هذا بعض المغالاة .

فليس فى تقديم المشورة لمن يسعى إليها ضرر ، وإنما الضرر فى فرض المشورة على غير طالب لها .

مطالعات
فكاهة العلماء

يروى عن العلامة أينشتين أنه أراد مرة أن يشرح نظريته المشهورة فى النسبية لرجل لايفقه شيئا فى العلوم فقال : هبك جلست فى الترام إلى جوار امرأة جميلة نصف ساعة فسيخيل إليك أنك قضيت خمس دقائق ، وهبك جلست إلى جوار امرأة دميمة خمس دقائق فسيخيل إليك أنك قضيت نصف ساعة . هذه هى النسبية .

فمن أركان النسبية أن كل شئ فى العالم ليس موجودا فى المكان فحسب بل موجودا فى الزمان كذلك .

الزمان والمكان

وقد تعودنا أن نتصور للزمان وجودا موضوعيا حقيقيا ثابتا خارجا عن إحساسنا به فنقسمه إلى ساعات وأيام وسنوات ... الخ . ولكن هذه الأشياء لا وجود لها إلا بالنسبة إلينا ، ولولا الحوادث التى تحدد الزمن لما عرفنا بوجوده ، فالزمن إذن نسبى .

ونحن نقيس الزمن بالساعة أو بالنتيجة أو بأى شىء يتردد بانتظام ، فيخيل إلينا أن الزمن حقيقة موضوعية ثابتة لها نفس الكمية فى كل مكان . ولكننا ننسى أن الساعات والنتائج أدوات من اختراعنا كلها مربوطة بالنظام الشمسى . فما نسميه ساعة هو مقياس لحركة الأرض حول محورها بمقدار ١٥ درجة ، ومانسميه يوما هو

جريدة «الشعب» ١٨ فبراير ١٩٥٧ .

مقياس لحركتها حول محورها بمقدار ٣٦٠ درجة ، ومانسميه سنة هو مقياس لمدارها التام حول الشمس .

ولكن إذا كنا من سكان الكوكب عطارد تساوى لدينا اليوم والسنة . ذلك لأن عطارد يتم دورته حول الشمس فى ٨٨ يوما ، ويتم دورته حول محوره فى ٨٨ يوما كذلك.

وبالمثل إذا كلم رجل فى القاهرة رجلا فى نيويورك بالتليفون فى الساعة السابعة كان أحدهما يتكلم نهارا والآخر ليلا ، ومع أنهما يتكلمان فى نفس الوقت إلا أن الوقت فى الواقع مختلف .

ويتجلى هذا بصورة أوضح حين نبصر مثلا النجم اركتو فى السماء وهو يبعد عن الأرض ٣٨ سنة ضوئية . هذا النجم الذى نقول إننا نراه «الآن» فى عام ١٩٥٧ إنما هو فى الواقع النجم اركتو كما كان عام ١٩١٩ ، لأن الأشعة التى نراها هى الأشعة التى خرجت منه منذ ٣٨ سنة . أما النجم اركتو «الآن» بزمننا فلن نعلم عنه شيئا إلا عام ١٩٩٥ ، أى إذا كان لايزال موجودا .

وكما بدد أينشتين فكرة الزمان المطلق ، بدد كذلك فكرة المكان المطلق .

فقد تعودنا أن نحدد المكان بالأبعاد أى بالطول والعرض والارتفاع ، ونقيس المسافات بالمتر أو الميل ... الخ . ولكن المكان المطلق لا وجود له إلا فى إحساسنا ، لأن كل شىء فى حركة مستمرة ، ومحال أن يكون لشئ ما مكان محدد أو أبعاد محددة إذا كان فى حركة دائمة . أما الثبات أو السكون فهو مجرد إحساس ذاتى كإحساس راكب القطاع بقطار آخر يسير فى نفس الاتجاه وبنفس السرعة .

ومقاييس الزمان والمكان نفسها تتغير بسبب الحركة ، فالساعة وقلب الإنسان تبطئ دقاتهما بمقدار ماتشتد السرعة إذا حملهما جسم متحرك . والمتر أيا كانت المادة التى صنع منها يقصر فى نفس الظروف . فإذا كان المشاهد متحركا مع هذه الأشياء المتحركة لم يلاحظ أى بطء أو قصر ، ولكن المشاهد الواقف على بعد يلاحظ هذا أو ذاك .

وهذا القانون الذى اكتشفه العالم الهولندى لورنتز وطبقه أينشتين على الكون يثبت أن أقصى حد للسرعة هو سرعة الضوء (١٨٦ ألف ميل فى الثانية) ، ويثبت أن القضيب المتحرك أيا كانت مادته إذا بلغت سرعته ٩٠ فى المائة من سرعة الضوء انكمش إلى النصف ثم تزداد نسبة الانكماش حتى إذا بلغت سرعته سرعة الضوء

اختفى تماما . وينطبق هذا على سرعة الساعة وقلب الإنسان وكل مايقاس به الزمن إذا انتقل بسرعة الضوء . وهكذا تصبح الثانية ثانيتين أو دقيقة أو دهرا بحسب السرعة .

ونحن على الأرض لايمكن أن نحس بهذا التحول ، لأن أقصى سرعة لأى جسم يتحرك فى محيطنا القريب تعد تافهة بالنسبة إلى سرعة الضوء ، ولذا فان معدل هذا التحول فى الزمان أو فى المكان قريب من الصفر . ولايظهر أثر هذه القوانين النسبية إلا فى حركة الأجرام السماوية .

كل شيء فى كون أينشتين نسبى ، أى لامعنى له إلا منسوبا إلى شيء آخر .

والمطلق لا وجود له فى كون أينشتين . ليس فى الكون خواص ثابتة فى كل زمان ومكان .

النسبية والأخلاق

منذ أن نشر أينشتين نظريته الخاصة فى النسبية عام ١٩٠٥ تأثر بهذه النظرية الفلاسفة والمفكرون وعلماء الأخلاق ونقاد الأدب والفن ، وحاول كل منهم تطبيقها فى مجال بحثه .

بل إن الفكرة النسبية شاعت فبلغت الناس العاديين كما تشيع اليوم الفكرة الوجودية مثلا مبسطة مشوهة .

فقد اهتم علماء الاجتماع والإثنولوجيا بدراسة العادات والطقوس والقيم المختلفة التى بنيت عليها المجتمعات المختلفة فى أكثر من عصر من عصور التاريخ ، وبحثوا مسائل تكوين الأسرة وعلاقات الملكية والمعتقدات الدينية من كل مايؤثر فى تنظيم حياة الفرد وحياة الجماعة مع الاهتمام الخاص بمبدأ التابو أو المحرمات ولفكرة الخير والشر والفضيلة والرذيلة . وخرجوا من كل ذلك بأن الفضيلة المطلقة والرذيلة المطلقة لا وجود لهما، فما يعد فضيلة فى مجتمع ما أو عصر ما قد يعد رذيلة في مجتمع آخر . ففكرة الخير والشر فكرة نسبية مرتبطة بالمجتمع الذى تنبت فيه .

وهكذا حطم المفكرون النسبيون الأقانيم المطلقة الثلاثة وهى الحق والخير والجمال .

وهذه النظرة الذاتية فى تفسير الأقاليم والمقولات كما يقول رجال الفلسفة كأكثر مذاهب الفكر التى نعرفها فمنها صواب كثير وخير كثير ولكن فيها أيضا خطأ كبيرا وشرا كبيرا .

فالإنسانية بحاجة إلى هذا المذهب فى كل عصر من عصور التحول الخطير ولاسيما فى الانتقال من حضارة إلى حضارة . فزعزعة الإيمان بالمطلقات تسهل حلول الأفكار الجديدة محل الأفكار القديمة ، وهى تعين فعلا على تصفية الخرافات المتعفنة التى تمنع تقديم المجتمع .

ولكنها فى الوقت نفسه تشيع الفوضى الأخلاقية والتحلل العقلى والنفسى من بعض القيم العليا التى رسخت فى نفوس الناس رسوخ البديهيات أو الأوامر السماوية التى لا تقبل المناقشة بسبب وضوحها الشديد . فبالمنطق النسبى نستطيع أن نشكك فى كل عقيدة وفى كل فكرة ، وبالمنطق النسبى نستطيع أن نثبت مثلا أن الشرف أو الأمانة أو الإيمان بالإنسانية أو حب الوطن كلمات لا معنى لها إلا بمقدار ما يصطلح رجل ورجل على أنها أشياء نافعة تخدم غرضهما «الآن» .

ويخيل إلىّ أن حل هذه المشكلة موجود فى نظرية النسبية ذاتها ، لأن هذه النظرية تثبت (إلى جانب اثباتها نسبية الخواص والمقاييس) أن الخواص والمقاييس لا تتغير تغيرا محسوسا إلا إذا اعترتها سرعة هائلة لا نعرف لها مثيلا على كوكبنا الأرضى كسرعة الضوء ، فهى ثابتة تقريبا مادمنا على الأرض ، أو تتغير فى الحدود التى لا تمنع التفاهم أو تزعزع المقاييس «الأولية» التى نقيس بها الحق والخير والجمال .

مطالعات
الشاعر الصّوفى بين الثورة والخضوع

أما وقد طالعنا كثيرا فى أدب الدنيا فلنطالع قليلا فى أدب الدين . وإذا كان أدب الدنيا فى أكثر الأحوال يسيرا قريبا إلى الفهم ، فإن أدب الدين فى أكثر الأحوال عسيرا يستعصى على الفهم ويحتاج إلى الشرح على المتون .

فعامة من وقفوا أقلامهم من الشعراء على التأمل الدينى كانوا بين شاعر صوفى متجرد يعيش فى عالم مغلق عليه وحده من الرؤى والمكالمات والمكاشفات والوجد والإشراق ، لا يقتحمه عليه إنسان ، فلا يعرف إنسان حقيقة مايدور فيه إلا بعد أن يعود الصوفى من رحلته الغريبة ويقص علينا طرفا مما رأى ، وبين شاعر ميتافيزيقى يحاول أن يرتاد أقطاب الوجود البعيدة ويهتك ذلك الستار الحاجز بين الطبيعة وما وراء الطبيعة .

جورج هربرت

ولكن بين هؤلاء الشعراء الذين وقفوا أقلامهم على التعبير عن التجربة الدينية شاعر إنجليزى غنائى نقرؤه فنفهمه دون عسر شديد ، بل نقرؤه أحيانا كثيرة فلا نجد فى كلامه مايستعصى على العقل أو ماتحار فى تأويله النفس .

وهذا الشاعر هو جورج هربرت الذى ولد عام ١٥٩٣ أيام أن كان شكسبير فى مطلع حياته المسرحية الصاخبة وقبل أن يولد ملتون بخمسة عشر عاما . ولكنه لم يعمر

جريدة «الشعب» ٢١ أبريل ١٩٥٧ .

بقدر ما عمر ملتون بل مات عام ١٦٣٣ عن أربعين عاما ، فهو إذن قد مات فى صدر كهولته ،وهو مع ذلك قد ترك لنا من جميل القريض ماخلد ذكره ، فلا يذكر الشعر الدينى فى إنجلترا إلا ويذكر اسم جورج هربرت .

ولد جورج هربرت لأسرة من أشراف إنجلترا فى عهد الملكة اليصابات ، فكان الابن الخامس بين سبعة أبناء ، ولم يكن يحمل لقبا ، ولكن كانت فى أسرته ألقاب كثيرة . وقد مات أبوه وهو بعد صغير فنشأته أمه الصالحة أحسن تنشئة وغرست فى قلبه الإيمان . وكان لهذه الأم التى كرست حياتها لتربية أبنائها أكبر الأثر فى توجيه هذا الشاعر نحو الله .

وسلك جورج هربرت نفس السبيل الذى كان يسلكه أبناء الأشراف فى تلك الأيام ، فتعلم العلم الابتدائى فى مدرسة وستمنستر ثم دخل جامعة كمبريدج حين بلغ الخامسة عشرة حيث أتقن *اللاتينية واليونانية والدراسات الإنسانية*، وبقى بها حتى نال درجة الماجستير فى الآداب وهو بعد فى الثانية والعشرين ، ولم يرحل عنها بعد ذلك كما كان يفعل أنداده بل عين فيها واعظا عام ١٦١٩ أو خطيبا كما يسمونه هنالك ، وبقى فى هذه الوظيفة ثمانى سنوات .

وحين كان جورج هربرت تلميذا بكمبريدج رأى أنداده ينظمون الشعر فى الحب والغرام ، فكتب إلى أمه يقول «ومهما يكن من شئ فأنا بغير حاجة إلى معونتهم لأستنكر غرور الدنيا الذي انطوت عليه تلك القصائد الكثيرة التى تنظم يوميا فى العشق وتكرس لفينوس ربة الغرام ، ولا لأحزن على قلة ماينظم من قصائد تتجه إلى الله والسماء . أما أنا يا أماه العزيزة فأقصد فى قصائدى هذه أن أعلن عزمى على تكريس كل ما أملك من موهبة ضئيلة فى نظم الشعر فى سبيل مجد الله مادمت حيا» .

من هذا نعلم أن جورج هربرت كان وهو بعد فتى غض الإهاب يزور عن أدب الدنيا ويقبل على أدب الدين ، ويهيئ نفسه ليكون شاعرا دينيا من طراز عظيم . لقد رأى وجه فينوس ورأى وجه الله فاختار وجه الله .

العشق الإلهى

لهذا نجد أن عامة شعره يفيض بالعشق الإلهى . وقد كانت لهذا الشاعر نظريتان : أما النظرية الأولى فهى أن الشعر من نفس الرحمن مقتبس ، ولذا فقد وجب أن يصب الشعر فى الله كما نبع منه . وأما النظرية الثانية فهى أن الله جميل يحب الجمال . فالتجربة الدينية إذن لاينبغى أن تتسم بالتزمت ولا بالإسراف فى التطهر كما كان يفعل جماعة المتهوسين من البيوريتان فى بلاده وفى عصره ، وما كان أكثرهم فى إنجلترا أيام جورج هربرت ، وهم يبغضون كل ماصنع الله من آيات الجمال على وجه الأرض وربما كذلك فى السموات .

ولكن جورج هربرت حين قارن بين وجه فينوس ووجه الله ثم اختار العشق الإلهى من دون العشق الجسدى إنما جعل من نفسه مسرحا لصراعات عنيفة دامية عصفت بكيانه عصفا . فقد كان جورج هربرت فى حقيقة الأمر لايحب الله وحده ، ولكن يحب فينوس كذلك ، ولا يطلب الدين وحده ، ولكن يطلب الدنيا كذلك .

وقد وقف بعد تخرجه من كمبريدج فى مفترق طريقين : الطريق إلى بلاط الملك جيمس حيث كان أصدقاؤه النبلاء يتمتعون ببهرج الحياة وروائها ، والطريق إلى الكهنوت حيث الحرمان والتقوى والخلوص للبر . ولقد خلبت جورج هربرت فى وقت من الأوقات حياة البلاد فأراد أن ينتقل إليه ولاسيما بعد أن رأى من الملك جيمس الأول عطفا عظيما ، فذهب يتعلم من اللغات ماكان يومئذ سائدا بين الأشراف المترددين على بلاط الملوك لتعلم الإيطالية والإسبانية والفرنسية . ثم كتب إلى أمه بما اعتزم ، ولكن أمه نهته عن ذلك ونصحته بأن يدخل سلك الكهنوت .

لهذا نجد آثار الصراع بين العشق الإلهى والعشق الجسدى واضحة فى بعض شعره . انظر مثلا إلى هذه القصيدة .

الحب

قال لى «الحب» مرحبا بك ! ولكن روحى جفلت وانكمشت .

فقد عفرها التراب ولوثتها الخطيئة .

ولكن «الحب» ذا الطرف اللماح لمح خطوى يثقل .

بعد أن تجاوزت الأعتاب ،

فدنا منى وسألنى فى عفوية ،

إن كانت بى حاجة أطلبها .

فأجبت قائلا : «ليتنى كنت ضيفا أهلا لمقامك» .

فقال «الحب» : «لسوف تكون الضيف الأهل لمقامى» .

قلت : «أنا؟ أنا اللئيم؟ أنا الجحود؟ آه ياحبيبى !

أنا لا أستطيع أن أرفع إليك عينى .

فتناول «الحب» يدى وأجاب مبتسما :

«وعينك هذه : هل خلقها إلاى؟»

صدقت يارب ، ولكنى لوثت عينى فدع عادى ينطوى حيث يستأهل أن ينطوى .

فقال «الحب» : «أو لست تعلم من واضع الوزر عنك؟»

فأجبت : «آه ياحبيبى إذن سأكون خادما فى وليمتك»

ولكن «الحب» قال : «بل أنت ضيفى ، فاجلس وذق زادى»

فجلست وذقت زاده الشهى .

واللغة التى يستعملها جورج هربرت فى هذه القصيدة لغة نستشف منها الشئ الكثير عن طبيعة هذا الرجل المعذب فى حب الله . فهو يتحدث عن «الضيف» وعن «الوليمة» وعن «الزاد» وهى جميعا صور شهوانية حيوانية ، لأن حاسة الذوق من أقدم الحواس نشوءا وأصالة بين حواس الإنسان ، وهى بعد حاسة اللمس أقدم حاسة يشترك فيها الإنسان والحيوان . أما إحساس جورج هربرت بالخطيئة فهو يتفجر من كل بيت من أبيات قصيدته . وحين نقرأ له قول «الحب» : «وعينك هذه : هل خلقها إلاى ؟» ندرك أن نفس جورج هربرت المعذبة بالخطيئة تشرك الله فى محنة المخلوق ، لأنها تعلق بإرادته كل شئ فى الوجود بما فى ذلك الخطيئة .

عذاب الشاعر

وشعر جورج هربرت يفيض فى كثير من مواضعه بالعذاب الذى لايعرفه إلا شاعر ممزق بين الدين والدنيا . فهو يسعى حقا إلى سلامه الأبدى ، وهو يبلغ هذا السلام الأبدى ، ولكنه يشتريه بثمن فادح من إجهاد النفس والمكابدة فى كبت الحواس . انظر إلى هذه القصيدة التى لانعرف هل نسميها «الغضب» أم نسميها «الياقة» التى تطبق على عنق الإنسان فتوشك أن تخنقه ، فقد اختار لها جورج هربرت عنوانا فيه لعب باللفظ يدل على المعنيين :

الغضب

ضربت بقبضتى المائدة وصرخت قائلا : كفى !
إنى لراحل عن هذه البلاد .
ترى هل أنفق العمر فى الحسرات ، وتنوى بالهموم حياتى ؟
قريضى طليق ، وحياتى طليقة : طليقة كالطريق .
طليقة كالرياح ، غنية كالذخر .
فهل أظل ماثلا فى بلاط مولاى؟
أو لا أحصد إلا الشوك الذى يدمينى؟
أو لا أسترد بعض ما ضاع
من ثمار القلب ؟
نعم ، لقد كان عندى نبيذ
قبل أن أجففه بزفراتى
وكان عندى حنطة

قبل أن أغرقها بسيل دموعى
أأنا وحدى من ضاع حصاد عامى؟
ألا أجد غارا أكلل به عامى؟
بلا زهر ، بلا نضر الأكاليل؟
أمات كل نبتى؟ أضاع كل غرسى؟
كلا ، ياقلب ، ففى الدنيا ثمار ،
ولك يدان تقطفان الثمار .
فعوض عن كل ماضاع من عمرك فى الحسرات
واجتنب اللذات أضعافا ،
واعدل عن جدالك العقيم .
فيما يليق ومالا يليق :
طر من قفصك ،
وانزع عنك حبل الأوهام
الذى جدلته الخواطر السقيمة
وشدت به وثاقك لتكبلك ولتجرك به
وتجعل منه قانونك القاسر
وأنت متغافل تتعامى .
كفى ماكان ، وحذار :
فإنى راحل عن هذه البلاد
هيا انبذ أشباحك واطرح مخاوفك عنك ،
فمن حجم عن إطفاء ظمئه ،
استحق أن يحمل حمله الرازح .
ولكن فيما كنت أهذى ويعلو غضبى وهياجى

مع كل كلمة أفوه بها ،

شبه لي أنى أسمع صوتا ينادينى : يابنى !

فأجبت قائلا : لبيك يا رباه !

هذه إذن ثورة النفس المؤمنة القانتة لله التى تتلفت من حولها بين الحين والحين، فتجد أنها لم تحصد إلا الأشواك من فرط ماكابدت من حرمان ، فتنتابها سورة من الغضب وتهز قبضتها فى وجه السماء ، ولكنها لا تلبث أن تعود إلى سكينتها حين تسمع من وراء الحجب ذلك الصوت العميق يعاتب فى هدوء ويدعو فى حنان .

أما الرحلة التى يحدثنا عنها جورج هربرت حين يقول إنه «راحل عن هذه البلاد» ، فهى تلك الرحلة التى اعتزم أن يقوم بها فى بلاد أوربا أيام أن كان يعد نفسه لدخول البلاط على غرار ماكان الأشراف فى بلاده يفعلون .

وقد كتب إلى أمه ينبئها بعزمه هذا فثنته عن هذا العزم وزينت له دخول الكهنوت . وجورج هربرت فى هذه القصيدة حائر بين بلاطين ، بلاط الملك جميس وبلاط ملك الملوك هذا الذى يخدمه بدم القلب ويدمع العين وبالسهد ووخز القتاد ، فيحاول الفرار منه ، ورمزه هو «الياقة» التى يلبسها القس ، وهى بمثابة ذلك الوثاق الذى يطبق على عنقه ويربطه بالله . ولكن جورج هربرت يعود إلى بلاط مولاه الأكبر مطمئن النفس بعد أن يسمع النداء الرفيق .

ومن أجمل ما نظم جورج هربرت فى العلاقة بين الخالق والمخلوق قوله :

الرافعة

فى البدء عندما خلق الله الإنسان

كانت إلى جواره قارورة مليئة بالنعم

وقال : فلنسكب عليه منها كل مافيها لخيره .

ولنجعل كنوز الكون المبعثرة فى أرجائه تتجمع فى أجله المحدود .

وهكذا جاءت القوة تسعى إلى الإنسان

ثم شاع فيه الجمال ، ثم الحكمة والشرف واللذة ،
وحين أوشكت القارورة أن تفرغ توقف الله ،
إذ رأى أن كل مابقي من كنوزه في قاعها هو الراحة .
قال : لئن أنعمت كذلك
بهذه الجوهرة على عبدي
لعبد من دوني نعمائي
ووجد راحته في الطبيعة لا في خالق الطبيعة .
وهكذا نكون جميعا من الخاسرين
فليستبق كل ماعداها من عطايا
ولكن فليستبقه مع القلق الآكل :
فليصب الثراء مع الضني
فإن لم تهده خيراتي إلى كنفي
قذف به الضني على الأقل إلى صدري الحنون .

هذه لمحات من ديوان جورج هربرت الذي صدر بعد وفاته بعام واحد واسمه «المعبد» . وقد ترك مخطوط هذا الديوان لأخيه فارار قبيل موته راجيا إياه أن يحرقه إن وجد فيه مايعوق طريقه نحو ربه ، فنشره فارار كاملا بعد جدال حول بيتين لا أكثر اعترض عليهما مدير جامعة كمبريدج لا لأن فيهما مروقا على الدين ، ولكن لأن فيهما نبوءة بأن الدين المسيحي الصحيح سوف ينتقل إلى أمريكا مع «الأدباء الحجاج» المنتقلين إليها .

وقد مات هذا الشاعر معذبا كما عاش معذبا . مات بذات الرئة . فقد كان السل يمشي في بنيانه وهو بعد يافع يتلقى العلم في كمبريدج . وقد حقق أمنية أمه قبل وفاته بثلاث سنوات فتزوج ودخل سلك الكهنوت ، ولكن العلة ثقلت عليه بعدئذ فما زال يصارعها وتصارعه حتى فاضت روحه وهو بعد في الأربعين .

هذا هو جورج هربرت الذي لقبه بعض النقاد بالشادي الإلهي . فهو ما خط حرفا ولا نظم بيتا إلا في سبيل الله ، وقد كان يتغنى بجماله كما يتغنى التروبادور بجمال محبوبته في قريض البروفانسال ، فإن شكا في بعض الأحيان فهو من شكاء المحب للحبيب .

مطالعات
القصّة تجربة علميّة

ليس بيننا أحد لم يقرأ شيئا لإميل زولا ، فأكثرنا قد قرأ «نانا» إن لم يكن طلبا للفن فبدافع الفضول لكثرة ماسمعنا وما قرأنا عن إباحية هذا الكاتب بوجه عام، وإباحية هذه القصة بوجه خاص .

ومنا من قرأ «الأرض» و«جرمينال» أى شهر الإخصاب و«الحانة» و«الوحش الآدمى» و«الحلم» ، وغير هذا من القصص العظيم الذى خلفه لنا هذا الكاتب الفرنسى العظيم الذى ولد عام ١٨٤٠ ، ومات عام ١٩٠٢ ، وترك أثرا فى أدب كل أمة خطيرا فلم ينج من أثره إلا الأقلون .

مدرستان تختلطان

وقد اقترن اسم زولا بمذهب فى الأدب يدعى «الناتورالية» أو المذهب الطبيعى ، وهو طريقة فى الإنشاء تختلط فى عقل بعض الناس بالريالية أو المذهب الواقعى . وحقيقة الأمر أن هذين الشيئين مختلفان كل الاختلاف .

وسر هذا الاختلاف فى الأذهان بين المذهب الطبيعى والمذهب الواقعى ، أن الفكر يخلط عادة بين الطبيعة والواقع فيرى الطبيعة واقعا ، ويرى الواقع جزءا من الطبيعة . وللناس بعض العذر فى هذا الخلط، لأن الطبيعة والواقع كثيرا ما يتداخلان، بل كثيرا ما يتطابقان .

جريدة «الشعب» ٢٤ أبريل ١٩٥٧ .

وليس هذا الخلط قاصرا على الفهم العام فحسب ، فإن هناك من فحول الأدباء من التبس عليه الأمر في بعض المواضع . فالكاتب الإنجليزي الكبير جورج مور الذى تتلمذ على إميل زولا وأخذ عنه بعض فنه وأدخل مذهبه الطبيعى فى إنشاء القصة فى إنجلترا قد خصص فى قصته «أستر ووترز» صفحات طوالا يصف فيها آلام الطلق وأوجاع الولادة التى كابدتها الفتاة المسكينة أستر فى مستشفى الملكة شرلوت بلندن . وهو قد فعل ذلك بحجة أنه يصف الأشياء على الطبيعة كما تعلم من أستاذه زولا . والوصف على الطبيعة قد يكون من مقومات المذهب الطبيعي، ولكنه ليس دعامته الأولى.

ومهما يكن من شئ فإن ماقصد إليه زولا ليس مجرد وصف الحياة على الطبيعة أو وصف الحياة كما هى فى الواقع ، وإنما قصد إلى شئ آخر أكثر من ذلك تعقيدا وأقرب إلى الأفكار الفلسفية منه إلى بسائط الحياة .

والطبيعة كلمة واسعة مطاطة تحتمل كل تأويل ممكن . وهى ملك مشاع لجميع بنى الطبيعة يفهم منها كل مايراه من زاويته أو مايريد أن يراه .

فالمعلم الأول أرسطو حين عرف الفن بأنه تقليد للطبيعة لم يكن يدعو إلى الواقعية فى الأدب بالمعنى الذى نفهمه اليوم بل بمعنى فلسفى معقد يجعل من «إلياذة» هوميروس ومن مسرح اليونان الحافل بالالهة والأساطير وبغرائب الأمور تقليدا للطبيعة.

وروسو حين دعا للعودة إلى الطبيعة إنما كان يقصد بذلك الثورة على قيود المدنية ومقاييسها المصطنعة والرجوع إلى الفطرة الحرة حيث الحق والخير والجمال تستلهم استلهاما تلقائيا وتعبر عن نفسها تعبيراً تلقائياً بغير صناعة ولا حساب ، ولو أن قائلا قال لروسو إن الرجوع إلى الطبيعة فى الأدب سوف ينتج رواية مثل «نانا» أو مثل «الحانة» لما سعد كثيرا بهذه الفكرة .

ونحن لا نعرف دعوة كبرى فى الفن أو فى الفكر أو فى السياسة أو فى الاجتماع بقتها تعبر عن صوت الطبيعة وتدعو الناس للعودة إلى الطبيعة . وما ذلك إلا لأن المحافظ يعتقد أن الطبيعة محافظة، والثائر يرى أنها ثائرة، والمعتدل يرى أنها معتدلة ، ولعلهم جميعا على حق ، فالطبيعة تستوعب كل هذه الاتجاهات والنوازع وأكثر منها فهى تحافظ وتثور وتعتدل وتفعل كل مانراه فيها وما ننسبه إليها .

فى البوتقة

أما الناتوراليـة أو المذهب الطبيـعي الذى ثبت زولا بنيانه بعد أن أرسى بلزاك أسسه الأولى ، فلا سبيل إلى فهمه إلا بدراسـة نظريته فى «القـصـة التجريبيـة» ، ولا سبيل إلى فهم نظرية زولا فى القصة التجريبية إلا إذا عرفنا العناصر الأولية فى تفكيره وفى ثقافته وفى تكوينه العقلى معا .

فقد نشأ زولا فى عصر العلم والتقدم ، وهو النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وكان أبوه مهندسا مدنيا ، أما هو فلم يدرس الآداب دراسـة المحترف ، ولكن درس العلوم فى جامعة ايكس وفى جامعة باريس . ومن هذا نرى أن البيئة التى نشـأ فيها سواء فى بيته أو فى دراسته أو فى عصره كانت بيئة طابعها الأول هو الطابع العلمى .

وقد قرأ زولا فى حداثته أعمال جان جاك روسو مؤسس المدرسة الرومانسية أو الرومانتيكية كما ألف بعض الناس أن يسميها . فقد كانت قراءة روسو واتباعه ولا تزال من خصائص الشباب فى كل جيل . وتعلم زولا من روسو الثورة على العقل وعلى المدنية و«الرجوع إلى الطبيعة» والفطرة .

وكان زولا فى التاسعة عشرة من عمره حين حدث ذلك الحادث الذى ارتجت له أركان العالم المتمدن ، ألا وهو ظهور كتاب داروين فى «أصل الأنواع» ونظرية التطور أو النشوء والارتقاء .

وتأثر زولا تأثرا عظيما بأفكار داروين العلمية ، ووجد فيها مخرجا من ذلك المأزق الذى يدخل روسو فيه كل أشياعه وأتباعه إن كانوا من المؤمنين بالعلم وبالمنهج العلمى. نعم ، إن داروين قد جعل من الطبيعة شيئا ذا إرادة ومنهج وقوانين منظمة . والعودة إلى الطبيعة التى تعلمها زولا من روسو ليس معناها الثورة على العلم فى عصر العلم والإيمان بفطرة رعناء هوجاء لا تضبطها نواميس ولا يعرف العقل لها غاية . وإنما معنى العودة إلى الطبيعة عودة إلى فطرة عاقلة إذا تركت وشأنها سلكت خير سبيل ، لا بنوع من المعرفة اللدنية التى تتجاوز العقل ، ولكن بفضل خضوعها للقوانين العلمية وسيادة الجبر العلمى عليها .

وهكذا توفر زولا فى دراسـة قوانين الوراثة التى شغف بها ، لأنها تثبت أن الحاضر فى عالم الأحياء إن هو إلا ثمرة الماضى ، وأن كل نتيجة نراها حولنا إنما

خرجت من علة . حتى شواذ الحياة لاتبدو لنا عجيبة إذا قدر لنا أن ندرس كيف نشأت ومم انحدرت وتسلسلت .

كانت نظرية الجبرية العلمية تسود الفكر فى عصر زولا ، فطبقها هذا الكاتب الفنان على النفس البشرية .

لهذا كانت عامة قصصه دراسات نفسية وتحليلية لآثار الوراثة فى حياة الناس . وقد اتخذ تحقيقا لغرضه هذا مادة لقصصه حياة أسرة واحدة هى أسرة روجون ماكار ، فبنى حول حياة هذه الأسرة عشرين قصة تدور حول أفراد هذه الأسرة فى أجيال متعاقبة ، ووصف فيها ألفا ومائتى شخصية ، وحاول فى هذه المجموعة الضخمة أن يدرس أثر الوراثة فى تحديد صفات الأبناء والأحفاد ... الخ ، وفى تكوين ميولهم وأخلاقهم . بل ذهب إلى أكثر من ذلك فرسم لنا فى إحدى هذه القصص رسما مفصلا يبين شجرة هذه العائلة لنتتبع فى الأنساب تسلسل الصفات المورثة وما انتابها من تحول أو استقرار بسبب الزواج وسواه من المؤثرات العضوية وغير العضوية . ومن هذه الدراسات التحليلية دراسات عديدة لحالات الجنون والعته والشذوذ الجنسى وغير الجنسى والاستقامة والطيبة والإدمان وغير ذلك من الخصائص والاستعدادات التى نستطيع أن نتعقب علتها ونتائجها .

القصة التجريبية

كانت هذه القصص العشرون عن آل روجون ماكار أهم ثمرة لجهاد زولا الأدبى وقد خرج من هذه التجربة القصصية الجديدة بنظرية فى النقد جديدة ، وهى نظرية «القصة التجريبية» .

فقد دأب كتاب القصة ومنهم الواقعيون على تناول الحياة كما يرونها فى الواقع ، فماذا كانت النتيجة ؟

كانت النتيجة أن اعتمد كتاب القصة على مبدأ واحد من مبادئ العلم والحياة هو «المشاهدة» ، أى مشاهدة ماهو موجود بالفعل فى المجتمع والحياة والطبيعة بوجه عام.

والدراسة المبنية على المشاهدة وحدها ، دراسة عند زولا ناقصة ، لأن وقوف الفنان من الحياة موقف المشاهد فحسب يجعله من ناحية آلة تصوير تعطى صورة آلية

كاذبة للحياة ، صورة ذات بعدين فقط ليس فيها إلا طول وعرض . وهذه الصورة كاذبة لأن مشاهدة ماهو ظاهر فى الواقع دون دراسة الأسباب والعلل المؤدية إلي ظهوره كالوراثة والبيئة يضلل الفنان ، فيجعله يخطئ فى تقدير مايرى ، وبالتالى يخطئ فى تصويره . فهو يرى مثلا حالة من الشذوذ إن وقف منها موقف المشاهدة فحسب ظن أنها حالة شاذة من ناحية وظن أنها حالة جنون من ناحية أخرى .

ولو درس الفنان الشخص الذى يصفه من جميع جوانبه وفى جميع صلاته ودرس أصوله وأصلابه لأدرك أن هذا الشذوذ ليس شاذا فى هذا الشخص بالذات ولربما أدرك كذلك أنه ليس محض جنون وإنما هو من جنون العبقرية .

ومجرد الاكتفاء بمشاهدة الطبيعة أو الحياة فى أى لحظة من اللحظات يضللنا ، لأنه يعطينا فكرة أن ما نشاهده حولنا من أشياء موجودة على حاله بمحض الصدفة ، وبالتالى فالحياة تفقد بالمشاهدة وحدها مابين أجزائها من ترابط ، وتبدو فى نظرنا أو لعقلنا شيئا لا معنى له .

لابد إذن من استخدام عنصر آخر غير عنصر المشاهدة فى بناء القصة . لابد من التجربة .

الفنان كالعالم

إن العالِم قبل أن يخرج على العالَم بنظرية فى الطبيعة أو فى الكيمياء أو فى علم الحياة لايكتفى بوصف ما يشاهدة من ظواهر ، بل يلجأ إلي التجربة ليثبت بها صحة ماشاهده . فإن اكتفى بوصف ماشاهد تصويره وحكمه ونتائجه المستخلصة أشياء جزئية ظاهرية لا يجوز لأحد الاعتماد عليها .

وبالمثل فإنه ينبغى على الفنان أن يدرك أن القصة تجربة علمية بأدق مافى هذه الكلمة من معان ، والقالب القصصى هو أنبوبة الاختبار التى يمزج فيها الفنان أحماضه وأملاحه ، ويعرف بالتجربة المتكررة كيف تتفاعل هذه الأحماض والأملاح ، وماذا يخرج من تفاعلها . وما أحماض الفنان وأملاحه إلا العواطف والسلوك والغرائز والدوافع والظروف التى تحرك أشخاص قصته وتتحرك بها فى آن واحد .

فالمشكلة بالنسبة للفنان إذن هى : كيف يتصرف الأحياء الذين اختارهم ليكونوا موضوعا لتجربته الفنية إذا وضعهم الفنان فى ظروف معينة ، وكيف يتصرفون لو وضعهم الفنان فى ظروف مغايرة .

والفنان الحق ، الفنان الخالق الأصل الصادق العارف «بالطبيعة» ، هو الفنان الذى يعرف ماهية العواطف وكيفية السلوك عند أشخاص قصته فى الظروف التى وضعهم فيها . مثل هذا الفنان الذى يعرف ماهية العواطف وكيفية السلوك فى أشخاص القصة تحت الظروف المحددة التى يضعهم فيها ، هو الفنان «الناتورالى» أو الطبيعى ، ونحن نسميه كذلك لأن الطبيعة ليست عالما من الفوضى بل عالما من القوانين المنظمة التى تجرى على الأشياء والأحياء فتحدد سلوكها وانفعالاتها فى كل ظرف من الظروف . وهذا النوع من الفن ليس تقليدا للطبيعة بل معرفة لها وللنواميس التى تضبطها .

الخلق الفنى

بهذا يكون كل خلق فنى تجربة ، بل تجربة علمية ، يجريها الفنان . والخلق يبدأ حين تبدأ التجربة ، أى حين يضع الفنان عددا من أشخاصه فى ظروف معينة ، فإن كان فنه من «الطبيعة» كان سلوك أشخاصه وانفعالاتهم مطابقا لما تخلقه الطبيعة لو أنها وضعت نفس هؤلاء الأشخاص فى نفس هذه الظروف .

أما الفن الذى يقوم على المشاهدة وحدها دون التجربة فهو فن لا خلق فيه ، لأنه يكتفى بتسجيل الظواهر التى تبدو لعين الإنسان فى المجتمع والحياة ، وهو فن لايعول عليه لأنه يصور الحياة الإنسانية تصويرا مجافيا للطبيعة إذ يجهل أو يتجاهل مابين الأشياء من ترابط فيبدو فيه كل شئ وكأنه وليد الصدفة العمياء أو وليد إرادة ميتافيزيقية مستورة من عالم الغيوب تقول كن فيكون .

من وحى كلود برنار

هذه هى معالم المذهب الطبيعى فى الفن والأدب التى حددها إميل زولا فى بحثه الخطير «القصة التجريبية» عام ١٨٩٣

ونظرية القصة التجريبية نظرية استوحاها إميل زولا من العالم الفرنسى الكبير كلود برنار بعد أن قرأ كتابه الشهير : «مقدمة فى دراسة الطب التجريبى» ففى هذا

الكتاب أرسى كلود برنار أساس الطب الحديث حين نادى بأن المشاهدة وحدها غير كافية ، بل لابد من التجربة كذلك للتحقيق من صحة النظريات العلمية التى ينتهى إليها العلماء .

ولقد استقر اليوم منهج كلود برنار في عالم الطب ، كما استقر فى عامة العلوم التجريبية ، فلم نعد نشمئز من تشريح فيران المعمل أو من إجراء التجارب على الأحياء لنتحقق من أثر هذا المصل أو ذاك اللقاح . ولكن تطبيق المنهج التجريبى على القصة ، ولاسيما بالمعنى الذى قصد إليه إميل زولا ، لايزال رغم تأثيره الواسع فى الأدب المعاصر موضعا للأخذ والرد بين الفنانين والنقاد .

مطالعات
ثلاثة شعراء على ضفاف النيل

ثلاثة من الرفاق كانوا يسيرون في طريق واحد منذ قرن ونصف من الزمان ، وهؤلاء هم : الشاعر شلى ، والشاعر كيتس ، والناقد لى هنت . وكان الطريق الذى يسيرون فيه هو طريق الخيال ، فقد كان الخيال عندهم يفضى إلى الحقيقة ، وقد كان الخيال عندهم يفضى إلى كل ما فى هذا الوجود من خير ، يفضى إلى الحرية، ويفضى إلى الجمال، ويفضى إلى كل مايمكن أن يزين وجه الأرض ، وأن يرصع أبهاء السماء .

واتفقت كلمتهم ذات يوم من عام ١٨١٨ على أن ينظم كل منهم قصيدة عن شئ عجيب سمعوا به جميعا وقرأوا عنه كثيرا فى آداب القدماء وفى آداب المعاصرين ، ولكن لم يره أحد منهم رؤية العين ، وكان ذلك الشئ هو «النيل» فكتب شلى يقول :

إلى النيل

تنهمر الأمطار المتلبدة ، شهرا بعد شهر ،
فتغرق تلك الوديان الحبشية -
ومن قممها الجرد التى طوقها الجليد ،
حيث يشيع الصقيع فى القيظ والقيظ فى الصقيع ،

جريدة «الشعب» ١٩ مايو ١٩٥٧ .

على جبل أطلس كلتهما فى عناق عجب ،
تنحدر رحاب من الثلج البليل .
هناك تسكن الزويعة بين الصواعق والشهب ،
إلى جوار الإناء السماوى الذى ينبع منه النيل ،
وتدفع تلك المياه لتجرى دفاقة إلى مصيرها العظيم .
فيا مصر ، يا أرض الذكريات ،
على رحابك السوية تجرى الفيضانات سوية ،
وهى منك أيها النيل !
وأنت تعلم حق العلم أنك أينما انساب ماؤك ،
شاعت الأنغام التى تحيا بها الروح
وانتشرت ضربات الشر ،
ونبتت الفاكهة ومسموم الأعشاب حيثما فاض ماؤك .
فحذار أيها الإنسان !
لسوف تظل المعرفة لديك إلى أبد الآبدين
كفيضان مصر العظيم .
وكتب كيتس يقول :

إلى النيل

آه ، يا ابن جبال القمر الأفريقية الغارقة فى القدم !
يامجرى الهرم والتماسيح !
إنا نقول إنك كثير الثمار

وصحراؤك رغم ذلك تملأ فينا عين الخيال .
أنت مرضع الأمم السمراء منذ بدء الحقب .
أأنت حقا كثير الثمار أم تراك تخادع
أولئك الكادحين ليجلوك ،
وقد أضناهم الكد فجلسوا يستريحون هنيهة بين القاهرة وبقان؟
آه ، دع الخيال يهيم ، وإنه ليهيم :
إنما يصور الجهل كل ماتجاوز مداه كأنه يباب مقفر .
أنت يانيل تنثر قطر الندى على النبت الأخضر .
كما تفعل أنهارنا .
وتنعم بحلاوة الشروق كما تفعل أنهارنا ،
وفيك مافيها من جزر خضراء ،
وأنت مثلها تسعى إلى البحر حثيثا فى نشوة السعادة .
وكتب لى هنت يقول :

إلى النيل

إنه يجرى فى مصر العريقة التى خيم عليها السكون
ويجرى فى بيدها جريان الفكر العميقة الجبارة
فينسج حلما من الأحلام .
ويبدو الزمان وكل شئ ثابت فى مكانه الأزلى
كأنه من تلك الرؤيا .
فهناك الكهوف والأعمدة والأهرام وفرق الرعاة

التى كانت تهيم فى الدنيا فى بكور الزمن .
وهناك المجد الأمجد ، مجد سيزوستريس العظيم ،
تلك الملكة التى أسرت آسر الدنيا
ثم يخيم صمت جبار يفوق كل هذا الصمت :
صمت صارم قوى من صمت العالم إذا خلا من الأحياء ،
ويجثم الفراغ على صدورنا ، ثم نستيقظ ،
ونسمع النهر الكثير الثمار يسعى بين القرى ،
ونفكر فى رحلتنا الهادئة كيف نبدؤها فى سبيل الإنسانية .

كل من زاوية

من هذا نرى أن كلا من الشاعر شلى والشاعر كيتس والناقد لى هنت قد أشرف على النيل من نافذته وشاهده من زاويته .

وما من شك فى أن هؤلاء الثلاثة قد اشتركوا فى بعض نظرتهم إلى النيل ، وعلة ذلك واضحة ، فثلاثتهم قد قرأوا ما قاله هيرودوت المؤرخ عن مصر فى كتابه المشهور عن بلادنا . وليس منا من يجهل أن هيرودوت هو القائل إن مصر هبة النيل ، فهو قد صور خصوبة مصر الشديدة وسط قحطها الفظيع المترامى فبدت فى خيال الناس عبر القرون كما هى فى الحقيقة أشبه شئ بواحة ضيقة مديدة خضراء وسط صحراء مترامية صفراء .

من هذا كان أن اتفق ثلاثتهم فى الكلام عن هذا النهر «الكثير الثمار» ، وعن هذا الوادى الخصيب ، ومن هذا كان أن تحدثوا عن القحل المجدب المهول الذى اكتنف الوادى الخصيب من كل جانب .

وما من شك فى أن ثلاثتهم قد قرأوا التوراة وما قالته التوراة عن مصر وخصبها وبيدها ، فاستقرت فى نفوسهم هذه الصورة الصادقة التى لم تتغير كثيرا منذ موسى والخروج .

ولكن هؤلاء الشعراء الثلاثة رغم التقائهم فى هذه الصورة العامة البسيطة التى أخذوها عن مصر من قراءاتهم ، ومما سمعوه من كلام الرحالة فى زمنهم ، وما كان أكثرهم يومئذ ، قد استوحوا من النيل معانى مختلفة ، واتخذ كل منهم من هذا النهر الخالد الذى يصل الأزل بالأبد مناسبة للتعبير عن موقف معين له من الحياة فى مجموعها .

الشاعر الأول

فالأول ، وهو شلى ، شاعر قد تبلورت فى نفسه الفكرة الأخلاقية بمعناها الفلسفى ، وهى فكرة الصراع الدائم بين الخير والشر فى الوجود كله وفى كل آية من آيات هذا الوجود . وليس شعر شلى فى مجموعه إلا مسرحا لهذا الصراع الرهيب بين عالم النور وعالم الظلمات ، فليس غريبا إذن أن يرى شلى فى النيل رمزا قديما من رموز هذا الصراع .

فالنيل أينما انساب وفاض أشاع فى الدنيا النقائض : أشاع الأنغام العلوية التى تنتعش بها الروح كأنها تسابيح الملائكة فى سبيل الخير ، وأشاع مع هذا الخير والخصب العميم ضربات الشر ، تلك الضربات السبع التى حدثتنا الكتب المقدسة أنها حلت بمصر أيام فرعون المتفرعن ، وما هذه الضربات الشريرة إلا الوجه الآخر للنعم والخيرات التى كان يرفل فيها هذا الوادى السعيد الشقى معا . ولو كنا نتحدث بلغة اليوم لقلنا إنها ظلم أشراف البلاد لشعب البلاد واستغلال سادتها لعبيدها حتى جعلوا الخضرة للسادة والقحل للعبيد . وهذه هى «الفاكهة ومسموم الأعشاب» التى كان النيل ينبتها كلما فاض ماؤه وحيثما فاض ، ولولا أننا نعلم أن شلى كان شديد الحساسية لهذه النقائض الاجتماعية والحيوية شديد الثورة عليها ، كثير النقد لها ، لما قرأنا فيه هذه المعانى العصرية «الجدلية» إن جاز لنا هذا التعبير .

ولكننا نعلم أن شلى كان قوى الإيمان بجدلية الكون والحياة والمجتمع ، لايرى فى الوجود إلا النقائض الصارمة المتصارعة . فكل مافى الوجود عنده إما خير أبيض ناصع كالنور ، وإما شر أسود قاتم كالظلمات . وقد تكون كل تفكيره بهذه الفكرة الزرادشتية عن الحياة حتى أثر فى خياله بعد أن سيطر على إدراكه للأمور ، فعاد

لا يرى شيئا بعين الخيال إلا وأبصر فيها هذه النقائض الكونية ، وأصبح لا يشبه التشبيه ولا يستعير الاستعارة ولا يجيز المجاز ولا يكنى ولا يستخدم البديع أو البيان إلا إذا شطر الأشياء إلى شطرين ، وجمع بين النقائض فى صورة واحدة .

فمنابع النيل عنده من أمطار الحبشة كما تقول الجغرافيا حقا . والغيوم الكثيفة لا تتفجر إلا حين يتعانق البرد والقيظ فى الأعالى فوق القمم الجرداء ، كما تقول الفيزياء. وحين تتعانق هذه النقائض وتتداخل ، أى «حيث يشيع الصقيع فى القيظ ، والقيظ فى الصقيع على جبل أطلس كلاهما فى عناق عجيب» ينهمر المطر موجد الفيضان أبو الخصب العميم ، فكأنما يطبق شلى على عناصر الطبيعة دائرة هيجل الجدلية التى تتصارع فيها النقائض ثم تتداخل فتثمر ذلك المركب السحرى الذى هو مبدأ الخير والإيجاب فى الحركة الجدلية ولو إلى حين .

وقد كان القدماء يعتقدون أن النيل ينبع من الجنة لأن كل خير ينبع من الجنة وهذا هو «الإناء السماوى الذى ينبع منه ماء النيل» . وكيف يمتلئ هذا الإناء بالماء؟ هو يمتلئ «حين تسكن الزوبعة بين الصواعق والشهب» فتتفتح مزاريب السماء . وهكذا يحتفظ شلى بهذه الصورة الأسطورية الجميلة ، ثم يلبسها من ثياب العلم ما يطيقه الشعر ولا يجافى الخيال .

ولكن شلى يقول أكثر من ذلك .

أرأيت إلى هذه النقائض التى فطرت عناصر الطبيعة فتصارعت وتعانقت عناق الأزواج بقوة الجبر الأعظم لينهمر منها فيضان النيل ؟

أيها الإنسان ! إن المعرفة الإنسانية وكل ما نسميه العلم والحكمة والفن وآثار الفكر والخيال إن هى إلا صورة من فيضان النيل العظيم . هى تستولد من هذه النقائض المتصارعة المتعانقة المثمرة بعد عناق ، ومن هذا ينهمر السيل الأحمر الذى يغرق الأرض كلها ، وينشر فيها الخضرة والنماء .

ففيضان المعرفة كفيضان النيل فيه خير كثير وفيه شر كثير : فيه خير كثير لأنه يجدد حياة الإنسان ، ويزيد من خصوبتها بطمى العلم والعرفان ، ويدنينا من تلك الجنة الخضراء التى وعد بها من أحسن عملا . وفيه شر كثير لأن الفيضان سيل دفاق قد يكتسح القرى والدساكر ، وينشر الموت فى رباع الحياة .

هذا هو فيضان المعرفة ، فتأمله جيدا وحذار منه أيها الإنسان . وهذا هو الشاعر الفذ الذى هتك الحجب ومزق الأستار فقرأ فى نيلنا العظيم عظة الوجود .

الشاعر الثانى

أما الشاعر الثانى وهو كيتس ، فهو يقرأ فى النيل وواديه الأخضر أشياء غير ما قرأ شيلى .

إن كيتس لا ينظر إلى النيل نظرة المفكر المتأمل فى رموز الخير والشر كما يفعل شلى ، بل ينظر إليه نظرة الفنان الذى يرى فى كل شئ خصوبة وجمالا ، أو «يريد» أن يرى الخصوبة والجمال فى كل شئ .

هو يعلم أن النيل «كثير الثمار» فهو يملأ الوادى بالخضرة ، وهو يعلم أن الخضرة رمز الحياة ورمز الخير ، وإن الرمال الصفراء المترامية على مدار الأفق رمز القحط ورمز الشر ، ولكن نفس الفنان فيه لا ترضى بهذه الحقائق الدولية التى أجمع الناس عليها أو أوشكوا أن يجمعوا .

إن النيل «كثير الثمار» حقا ، ولكن صحراءه قد تكون أكثر ثمارا . والناس أعداء ما جهلوا كما نقول نحن فى لغتنا ، أما كيتس فيعبر عن هذا بقوله: «إنما يصور الجاهل كل ما تجاوز مداه كأنه يباب قفر» . ومن هذا كان أن حسب الناس جهلا أن صحراء النيل يباب قفر . فهم لم يرتادوها بل وقفوا خائفين على حفافيها الخضراء وقد شل أقدامهم الجزع من المجهول .

أما هو فليس خائفا ولا جزعا لأنه شاعر صاحب خيال . «آه، دع الخيال يهيم ، وإنه ليهيم» . وها هو ذا يرتاد الصحراء بخياله ، ويهيم فيها بوجدانه ، ثم يعود منها إلى عالم الحقيقة الخضراء الذى نعرفه جميعا .

ترى ماذا رأى كيتس فى هذا الفردوس الأصفر ؟

إنه لا يفشى لنا أسرار الصحراء .

ولكنه يعود إلينا بحكمة عميقة لاندرى أنصدقها أم نكذبها . لا جديد تحت الشمس ولا قديم . إن هذا النهر السحرى الذى خلب ألباب الشعراء لا يختلف فى شئ

عن غيره من أنهار الأرض . فهو ينثر قطر الندى على الأعشاب فى الضفاف، وهو ينعم بحلاوة الشروق ، ويسعى إلى الخضم العظيم كما تفعل سائر الأنهار، راقصة أمواجه بنشوة السعادة على مزامير الفلاحين .

أتبحث عن وجه الجمال؟ أتبحث عن سر السعادة؟

إنهما حيثما أنت ، فى الأخضر والأصفر ، فى أركان الأرض ، وفى قبة السماء الزهراء ، ولن تستطيع أن تراهما إلا إذا كان لك خيال الفنان .

أما حقيقة ذلك الخير الأخضر . أما حقيقة الحياة ، أما الحقيقة ، فلا يعلم أحد عنها شيئا .

فاكتف بالجمال فهو الحق الأوحد الذى نعرفه أو يمكن أن نعرفه .

الشاعر الثالث

أما الشاعر الثالث ، وهو لى هنت ، فقد وقف من النيل موقف المؤرخ ، لا موقف الفيلسوف شأن شلى ، ولا موقف الفنان شأن كيتس .

وهو لهذا يرى مصر من خلال تاريخها الغارق فى القدم فيبصرها كأنها لوحة ذات بعدين لها طول وعرض وليس لها عمق إلا فى شئ واحد ألا وهو النيل ، فالنيل عنده هو الدلالة الوحيدة على أن الحياة كانت تدب فى مصر فى يوم من الأيام . وتتعاقب أمامنا هذه اللوحات الموحشة الساكنة فننتقل من عصر بناة الأهرام إلى أمجاد سيزوستريس إلى مقاصير الملكة الضاحكة كليوباترة التى تجلت فى خيال لى هنت وكأنها آخر امارة من امارات الحياة فى هذا الوادى «الكثير الثمار» .

إن مشكلة المشاكل كانت فى نظر لى هنت عام ١٨١٨ هى كيف يمكن لأبناء النيل أن يستأنفوا الحياة بعد هذه العزلة المخيفة التى امتدت نحو ألفى عام ، وأن يستأنفوها فى «هدوء» و«فى سبيل الإنسانية» كما يقول . هذه هى «اليقظة» التى يتحدث عنها لى هنت ، ولقد تمت هذه اليقظة أو أوشكت أن تتم ، وإنا لنفكر اليوم كما كان يفكر هذا المجاهد الحر الثائر الذى لقى فى سبيل الإنسانية عنتا كثيرا من أهله ونويه ، فشغلنا الشاغل اليوم هو أن نجعل من يقظتنا هذه يقظة فى سبيل الإنسانية .

مطالعات

خطاب عظيم من رجل عظيم

كانت لجنة حقوق الإنسان التابعة للأمم المتحدة تعد العدة عام ١٩٤٧ لصياغة «الإعلان العالمى لحقوق الإنسان» ذلك الإعلان الذى أقرته الجمعية العامة للأمم المتحدة ، وأصدرته فى شهر ديسمبر من عام ١٩٤٨ بعد اجتماعها فى باريس .

ورغبت مؤسسة اليونسكو يومئذ فى التعاون مع لجنة حقوق الإنسان وتبصيرها بأفكار المفكرين المعاصرين فى موضوع حقوق الإنسان ، وهو موضوع خطير مازال يتجدد البحث فيه كلما انطوى عصر ومر جيل .

وجه الأستاذ الدكتور جوليان هكسلى المدير العام لليونسكو فى ذلك الحين الرسائل إلى كبار المفكرين من رجال السياسة والفلسفة والاقتصاد والاجتماع والفقه القانونى ، راجيا كل منهم أن يوافيه ببيان يلخص فيه رأيه من وجهة نظر المفكر الذى يعيش فى القرن العشرين ، بل ومن وجهة نظر المفكر الذى كابد تطورات الأحداث العالمية فى هذه الحقبة القلقة من تاريخ البشرية ، وهى حقبة كما نعلم جميعا ونحس جميعا تسودها الحروب الفاجعة والمخاوف التى تنهش النفس الإنسانية نهشا ، ولكن تسودها كذلك الآمال الكبار فى مستقبل باسم مشرق ملئ بالخير والرخاء .

جريدة «الشعب» ١٢ يونية ١٩٥٧ .

من المهاتما غاندى

وقـد كان طبيعيـا أن يكتب جوليـان هكسلى إلى المهاتمـا غـانـدى يسأله رأيه فى حقوق الإنسان ، فغاندى لم يكن مجرد زعيم سياسى يقود أمة عظيمة ، فحسب ، بل كان حكيما من حكماء عصرنا له فلسفة خاصة وفهم خاص للحياة الإنسانية ومثلها العليا ، كما كان محررا من أعظم طراز قضى حياته فى مكافحة التمييز العنصرى والتعصب الدينى .

وهذا نص رد غاندى على جوليان هكسلى :

مستعمرة بانجى

نيودلهى

٢٥ مايو ١٩٤٧

عزيزى الدكتور جوليان هكسلى .

لما كنت فى تنقل مسـتـمـر فـإن بريدى لايصل إلى يدى أبدا فى موعـده ، ولولا رسالتك التى وجهتها إلى البانديت نهرو وأشرت فيها إلى الخطاب الذى أرسلته إلىّ لكان من الجائز ألا يصل خطابك إلى يدى . ولكنى أرى أنك قد تركت لمن كتبت إليهم فسحة من الوقت كافية تمكنهم من الرد عليك . وأنا أكتب إليك هذا الخطاب فى قطار متحرك ، وسيطبع خطابى هذا على الآلة الكاتبة غدا حين أبلغ دلهى .

وأخشى أنه ليس فى استطاعتى أن أتقدم إليك بشئ يفى بأقل مرادك . وصحيح أن من أسباب عجزى ضيق وقتى ، ولكن أقرب إلى الصدق أن أقول إنى قارئ قليل المحصول من آداب الماضى والحاضر بالرغم من صدق رغبتى فى الاطلاع على ما فى هذه الآداب من درر : فلقد أحيا حياة عاصفة منذ صدر شبابى ، وهذا لم يترك لى متسعا من الفراغ اللازم للقراءة الضرورية .

وقد تعلمت من والدتى التى كانت أمية ولكنها كانت حكيمة أن جميع الحقوق المستحقة الواجبة الصيانة تنبع من القيام بالواجب على خير وجه . وعليه فحق الحياة نفسه لا نكتسبه إلا إذا أدينا واجبنا كمواطنين عالميين . ولعله يسهل علينا أن نحدد

بناء على هذه العبارة الأساسية واجبات الإنسان رجلا كان أم امرأة ، وأن نربط كل حق من حقوق الإنسان بواجب من هذه الواجبات يقابله وينبغي أداؤه أولا . وكل ماخرج عن هـذا من الحقوق نستطيع أن نثبت أنه اغتصاب لايستحق حقا أن نكافح من أجله .

المخلص

م.ك. غاندى

السمو من التواضع

هذا هو الخطاب القصير الذى أرسله غاندى إلى جوليان هكسلى . ليس فيه إلا ثلاث فقرات ، بل ليس فيه إلا فقرتان ، فالفقرة الأولى منه فقرة الاعتذار التقليدية التى نكتبها جميعا فى كل ما نرسل من رسائل لنطلب العفو عن التأخير . ولكن هذا الخطاب على قصره خطاب عظيم لأنه حوى فى كلمات فلسفية عميقة يعبر عنها المفكرون والشراع فى مجلدات لو أرادوا شرحها وتفصيلها ودراستها مطبقة على واقع الحياة والتاريخ .

وأول مايبدو هنا فى خطاب غاندى هو تواضعه الجم . فهو لا يخجل من أن يذكر أن أمه كانت امرأة أمية لاتعرف القراء والكتابة . وهو يعتذر بكفاحه العملى المتصل عن قلة محصوله من المطالعة . ولعل فى هذا الاعتذار شيئا من الأدب التقليدى ، أو الإسراف فى الأدب المأثور عن بعض شعوب الشرق وأخصها أهل الصين ثم أهل الهند وأهل بلادنا ، ولكننا نستشف من خلال هذا التواضع روحا سامية تعصم صاحبها عن الادعاء والجعجعة بسعة العلم .

ولكن يخطئ من يحسب أن هذا الكلام البسيط الذى يسوقه غاندى دليل السذاجة، فهذا الكلام ليس بسيطا إلا فى ظاهره ، وهو ينطوى على إيحاء عميق بمعان عميقة أراد غاندى أن يقولها ، ولكن أدبه منعه من أن يقولها ، بل أوشك أن أقول إن غاندى إنما قصد بهذا الكلام الساذج أن يتهكم على الفلاسفة والمفكرين وأهل العلم ، كبارهم والصغار ، وقد فعل كل ذلك فى لباقة السياسى الحصيف . وكأنى بلسان حاله يقول مؤنبا جوليان هكسلى وفلاسفة اليونسكو قائلا : أنتم أيها السادة قد بقرتم بطون

الكتب وأتيتم على علوم الأولين والآخرين لتهتدوا إلى ماتسمونه حقوق الإنسان ، وما أنتم بحاجة إلى شئ من ذلك . خذوا الحكمة من أفواه الأميين والبسطاء والسذج ومن يعيشون على الفطرة لم تفسدهم المدنية فى جوهرها وهى قريبة من منابع الوحى والإلهام لأنها قريبة من أمنا الطبيعة وممن فطر هذا الوجود .

إن غاندى يقول ماقاله جيتي وأنداده من قبل : اغلق كتاب العلم وافتح كتاب الطبيعة ، ولكنه يقوله فى بساطة لا تؤذى أحدا ولا تصعب على فهم ولا تحتاج إلى بيان للدفاع عنها .

الواجب

وأجمل مافى قول غاندى هذا أننا لسنا بحاجة إلى التعليم والتثقيف أو إلى القوانين المفروضة علينا من الخارج سواء أكانت من وضع المجتمع الحاضر أم من رواسب الماضى لنهتدى إلى الإحساس بالواجب . فأمه الأمية التى تمثل هنا الفطرة الحكيمة قد اهتدت إلى فكرة الواجب بفطرتها دون حاجة إلى تلقين من الخارج .

وفى هذا القول شئ من فكرة الواجب عند الفيلسوف الألمانى «كانط» وهى فكرة يربطها كانط بما يسميه بالعقل العملى الذى يدرس به الإنسان بالفطرة الواعية جوهريات هذا الوجود ومثلها الواجب والجمال .

والذى يمكن أن تستخرجه من قول غاندى هذا استنتاجا هو أن تعريف الواجب وتحديد ما «يجب» علينا قد يختلف من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى مجتمع ، ولكن فكرة الواجب ذاتها مقترنة بفطرة الإنسان ، وليس الإنسان بحاجة إلى علم كثير غير إحساسه بإنسانيته ليدركها .

وهذا الرأى فى جوهره صادق بدليل مانشاهده من سلوك الناس نراه مثلا فى أبسط الناس وأقلهم حظا من العلم والمعرفة حين يجازفون بحياتهم لينقذوا غريقا أو ليردوا عدو الوطن أو لينتشلوا منكودا من محنته مما قد يعجز عنه المتعلم أو المثقف الذى يحسب لكل شئ حسابه .

ولكن غاندى ليس فيلسوفا ولا عالما من علماء الأخلاق ، ولهذا فهو لايلقى علينا درسا مفصلا فى منشأ الإحساس بالواجب ، بل هو سياسى يدبر شئون المجتمع تدبيرا عمليا .

ولهذا نراه يربط مابين حقوق الإنسان وواجبات الإنسان . ونفهم من كلامه الذى قل ودل أن للإنسان حقوقا مزيفة وحقوقا صادقة أو طبيعية أو مقدسة أو سمها ماشئت من الأسماء . وحقوق الإنسان الصادقة التى لا زيف فيها ، إنما هى حقوقه التى يستمدها من قيامه بالواجب ويستحقها لوفائه لفطرته السليمة هذه التى تحدثنا عنها . فكما أن العامل يستمد حقه فى الأجر من قيامه بعمله ، وكما أن الطالب المجد يستحق النجاح لما أبداه من إقبال على التحصيل ، وكما أن المواطن الجاد فى مسعاه يكتسب بجده هذا حقه فى العلو والارتقاء ، كذلك يعلمنا غاندى أن بقية حقوق الإنسان ، بل وكافة حقوق الإنسان ، إنما هى فى صميمها نابعة من قيامه بواجبات الإنسان .

انظر مثلا إلى حق الحرية . كيف يكون للإنسان حق فى الحرية إذا لم يقم بواجبه فيحترم حق الغير وحريته ؟ إن فكرة القانون والنظام قائمة على رسم هذا الخط الدقيق الذى يفصل بين الحقوق والواجبات ، وقس على هذا فى كل شئ ، تجد أن الحق نابع من الواجب ، والمجتمع الذى يذكر حقوق الإنسان وينسى واجباته مجتمع معربد مآله إلى زوال لكثرة ما تأكله الفوضى .

ولكن غاندى رغم حكمته وصدق زكانته لم يؤكد معنى آخر كان ينبغى أن يؤكده ، وهو أن المجتمع الذى يذكر واجبات الإنسان وينسى حقوقه مجتمع عبودى سائر أيضا إلى هلاكه لكثرة مايشله الاستبداد . ولقد يخيل إلى البعض أن غاندى إنما أراد أن يقول إن الواجب سابق والحق لاحق ، أو أن الحق «مكتسب» من أداء الواجب ، وبالتالى فإن ماكان مكتسبا فهو الفرع وماكان طبيعيا فهو الأصل . ولعل غاندى كان حقا يقصد إلى هذا أو إلى شئ منه ، فقد كان غاندى قاسيا على نفسه قاسيا على غيره .

ولكن الذى أراه أقرب إلى التعبير عن جوهر الأشياء كما أفهمها هو أن فكرة الحق كامنة فى فكرة الواجب كمونا لاسبيل إلى نزعه . وإذا كان يجوز لى أن أستعير

من الفيلسوف الحلولي الهولندي عبارة من عباراته المشهورة فإني أقول إن الحق بالنسبة إلى الواجب أشبه شئ بمجموع زوايا المثلث بالنسبة إلى المثلث . فكما أن كل مثلث مجموع زواياه ٢ ق ، وكما أنه ليس هناك سبيل إلى تصور مثلث مجموع زواياه ليس ٢ ق ، كذلك كل واجب يحمل في أحشائه الحق الملازم له . وليس هناك سبيل إلى تصور واجب لايحمل الحق الملازم له في أحشائه . والعكس صحيح .

مطالعات
التاريخ الذى لم يُكتب

كلما قادتنى أبحاثى إلى كتاب المؤرخ السويسرى الكبير جاكوب بركهارت عن «حضارة الرنيسانس فى إيطاليا» وما أكثر ما تقودنى أبحاثى إلى هذا الكتاب الصغير العظيم ، توقفت لحظات وطويت الكتاب واسترسلت فى تأمل حالنا ، فأطرقت اطراق الأسف على النقص المعيب الذى نعانيه فى إدراكنا لتاريخ بلادنا لا من حيث تسلسل الأحداث السياسية، ولكن من حيث تعاقب الحضارات ومدارس الفكر والفن والمعتقدات.

ولست أقصد بهذا إن كتاب بركهارت فى حضارة عصر النهضة الإيطالية هو الكلمة الأخيرة فى موضوعه ، فالواقع على العكس من ذلك يقول إن هذا الكتاب الذى ظهر لأول مرة عام ١٨٦٠ بكل مافيه من حقائق وآراء ، غدا مرجعا «قديما» صححه البحث العلمى المعاصر أو أيده أو أكمله أو أضاف إليه أو شكك فى بعض نتائجه .

ولكنى أقصد ان أقول ان هذا الكتاب يعد مثلا رائعا فى الطريقة التى يكتب بها الغربيون تاريخ حضارتهم ، تقرؤه فتتجلى أمامك صورة كاملة لعصر كامل من عصور أوروبا ، هو القرن الخامس عشر وحواشيه فى إيطاليا . فأنت تعيش بين أبناء ذلك القرن ، وتتجول معهم بين جامعاتهم وأديرتهم ، وتنتقل من صومعة إلى صومعة ، ومن بلاط إلى بلاط ، ومن قصر إلى قصر ، ومن كاتدرائية إلى كاتدرائية، ومن مدينة إلى مدينة ، ومن مفكر إلى مفكر ، بل وتنتقل معهم من طبقة إلى طبقة ، وتقف على رأى الناس فى الدولة وفى الدين وفى الأخلاق وفى الإنسان وفى الفرد وفى المجتمع وفى السياسة بوجه عام وفى قيمة العلوم والفنون والصناعات ، وتقف على عادات

جريدة «الشعب» ١٤ أغسطس ١٩٥٧ .

الناس وأزيائهم ونوقهم وفهمهم للجمال . وباختصار فأنت تكون صورة كاملة لهذا العصر ، وتحس أنك قد أحطت بوجوه المدنية والتأخر فيه إحاطة الشمول واحاطة التفصيل معا ، بل وتحس أنك تعيش فى هذا العصر كواحد من أبنائه .

هذا ما يفهمه الغربيون بتاريخ الحضارة ، وهو فن من فنون التاريخ لم نأخذ منه إلا طرفا يسيرا . وليس كتاب بركهارت فريدا فى بابه ولا فى موضوعه ، فقد «مسح» الغربيون تاريخهم الحضارى منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا بنفس الدقة التى مسحوا بها تاريخهم السياسى . فغاصوا فى بطون الكتب والمذكرات والرسائل الشخصية والوثائق الرسمية ، ودرسوا العمائر والزخارف ، ودونوا الأساطير والحواديت والألحان ، وقلبوا النظر فيها حتى استخلصوا منها معتقدات الناس وإحساستهم فى كل فترة من فترات التاريخ .

ولو أنك أردت أن تعرف كيف كان الناس يعيشون أو يفكرون فى أى عصر أو فى أى قرن لوجدت عشرات المراجع والبحوث التى تتناول هذا العصر أو هذا القرن . فمنها المفصل تفصيلا لايصبر عليه إلا العلماء ، ومنها المجمل إجمالا ليستوعبه القارئ العابر ، ومنها الوسط الذى يرضى العالم والعابر ، أو يغضبهما معا .

أسئلة

وكثيرا ما أسأل نفسى : ترى كيف كان المصريون يعيشون فى القرن الثامن عشر أو فى القرن السابع عشر أو فى القرن السادس عشر ، وماذا كانت معتقداتهم الاجتماعية أو السياسية أو الدينية ؟ وهل نشأت بينهم مدارس من مدارس الفكر والفن والدين والاجتماع ، وهل تصارعت هذه المدارس كما كان يحدث فى غير مصر من البلاد ، وكيف كان موقفهم من المرأة أو من الأجانب ، ومن تدخل الدولة فى حياة الأفراد أو من عدم تدخلها ، وكيف كان ريف مصر وحضرها ، وما نوع المشاكل التى تشغل الرأى العام ، وهكذا .. وهكذا ..

وحين أفرغ من إلقاء هذه الأسئلة على نفسى أجد نفسى أجهل مايكون بتاريخ بلادى . وأتصفح كتب التاريخ المصرى فلا أجد فيها إلا السلطان فلان أو المملوك علان فعل كذا فى عام كذا ، أو أن هذه الحقبة كانت حقبة انتعاش فى الصناعات اليدوية ، وتلك كانت حقبة انتعاش فى عمارة المساجد ، وتلك كانت حقبة انتعاش فى تجييش الجيوش .

لا أصدق

وأنا لا أصدق أن مصر بلد عربى كان فى أى عصر من العصور هادئا كالقبر .. آسنا كالمستنقع العفن مهما حدثنا المؤرخون عما يسمونه عصور الانحلال داخل الإطار العثمانى ، أو فى ظل المماليك ، فللانحلال نفسه منطقه وحياته وفلسفته وتياراته المنحلة وغير المنحلة ، كما أن له أدبه وفنه والفلكلور المتمشى معه وحركاته الاجتماعية أيا كان نوعها .

مصر الحديثة

وما من شك فى أن بعض الجهود الصادقة قد بذلت ولا تزال تبذل ، بل لعلها تشتد وتقوى ، فى دراسة تاريخنا الحضارى فى العصر الحديث ، أى منذ أن احتككنا بالعقلية الأوروبية احتكاكا عنيفا نتيجة لحملة بونابرت على مصر وما تلا ذلك من أحداث . فالمؤرخ المصرى يأنس اليوم إلى تقليب الصحائف المطوية والوثائق الخفية لا ليستخلص منها تاريخ مصر السياسى منذ ١٧٩٨ فحسب ، ولكن ليستدل منها كذلك على عقلية المصريين وإحساساتهم وعاداتهم ومشاكلهم ومعتقداتهم ونضالهم الاجتماعى والفكرى لحل هذه المشاكل . ولايزال مجال البحث واسعا لمسح هذه الفترة القريبة من تاريخنا ، ولكننا وصلنا فيها إلى تكوين صورة تقريبية عما كانت عليه الأمور .

كيف نتخطى العراقيل ؟

وقد كانت أمامنا جملة عراقيل تحول بيننا وبين اكتشافنا لأنفسنا كما كنا فى القرن التاسع عشر ، ويخيل إلىّ أن أكبر هذه العراقيل هى نظرتنا إلى التاريخ على أنه سلسلة من الحوادث المهمة وسلسلة من سير الأبطال .

ولا يزال بيننا المؤرخ الذى يكتب عن محمد على أو إبراهيم باشا أو عمر مكرم أو الجبرتى أو على مبارك أو رفاعة الطهطاوى أو جمال الدين الأفغانى أو عرابى

أو محمد عبده أو مصطفى كامل أو محمد فريد أو سعد زغلول كأنه فرد مستقل عن المجتمع المحيط به ، فيترجم له ترجمة ممتعة أو مملة يبين فيها أصله وفضله ومغامراته وجساراته وصداقاته وخناقاته وآراءه وإحساساته ، فلا نحس بأن هؤلاء الأبطال كانوا يعبرون عن «حركات» اجتماعية ومدارس فكرية وتيارات روحية أو مادية تتسجم أو تتصارع فى صميم الحياة المصرية ، بل نحس بأنهم مجرد شخصيات ضخمة ظهرت فى أفقنا حينا ولعبت دورا فى تاريخنا ثم أفلت إلى غير رجعة .

ولكن ينبغى أن نعترف فى الوقت نفسه بأن من المؤرخين المصريين من أخذ يدرس هؤلاء الأعلام بوصفهم معبرين عن اتجاهات ومقاصد مختلفة فى حياة الشعب المصرى أو فى حياة الشعوب العربية ، أو فى حياة العالم الإسلامى كله .

ومنذ أن بدأنا نفعل ذلك استطعنا أن نقرأ الجبرتى أو الأفغانى لا لندرس مواقفه فحسب ، ولكن لندرس حالة الرأى العام فى عصره ، ونتبين التيارات الفكرية المختلفة فى أيامه كذلك .

وبهذا نكون قد أزلنا أكبر العراقيل التى تحول بيننا وبين كتابة تاريخ الحضارة المصرية فى القرن التاسع عشر . وليس ببعيد إطلاقا أن يخرج لنا المؤرخون المصريون فى المستقبل القريب المؤلفات النفيسة فى هذا الموضع .

ماقبل ذلك

أما ماسبق ذلك من العصور ، فهو لايزال مجرد وقائع وسير حكام ، وأقل من القليل فى وصف الحضارات المتعاقبة . فليسأل أى مثقف نفسه : ماذا أعرف عن عادات المصريين وأزيائهم ومعتقداتهم وأمانيهم ومشاكلهم وحركاتهم الفكرية والروحية ، وكل ما نجمله فى كلمة الحضارة فى القرن الثامن عشر وما سلفه من القرن . أقل من القليل . هذا هو الجواب الصحيح .

ونحن نعلم أن الفتح العثمانى عزلنا عن بعض أجزاء العالم ، كأوروبا جملة قرون ، فعاقنا عن التطور جملة قرون بعد أن كنا نساير أوروبا خطوة بخطوة فى بعض العصور، بل وبعد أن كنا نسبق أوروبا فى بعض العصور .

ولكننا نعلم كذلك أن هذه العزلة لم يكن معناها الموت ، لأن الشعب المصرى حى لايموت ، بل دائم لا سبيل إلى تدميره ، فكيف ظهرت هذه الحيوية ؟ وفيم ظهرت ؟ وما دلائلها وأشكالها؟ وما هى القنوات الفكرية والروحية والاجتماعية التى انسابت فيها النفس المصرية لتحافظ على كيانها من ناحية ؟ وماذا كانت حالة الرأى الخاص والعام ؟ وماذا كان دور الأزهر والكنيسة ؟ وهل نشأت فيهما تيارات تعبر عن تيارات اجتماعية ؟

وإذا قال قائل إن عصور الانحلال ليس فيها ما يلفت النظر ، ولا ينبغى أن نلتمس فيها إجابة عن كل هذه الأسئلة ، فما القول فى عصور الحيوية الصارخة ؟ ما القول فى مصر الفاطمية ومصر الأيوبية؟ نحن نقرأ تاريخ بلادنا فى هاتين الفترتين فيخيل إلينا أن مصر كانت خالية من الفكر ، فهل كانت مصر حقا خالية من الفكر ؟

إن هاتين الفترتين من تاريخنا هما الفترتان اللتان اختمر فيهما أدبنا القومى وأدبنا الشعبى ، وهو أدب الفروسية وقصص الفولكلور ، فكيف تكونان خاليتين من الفكر ؟

ولست أقصد بكل هذا أننا لا نعلم شيئا كثيرا عن تاريخنا فى العصور الوسطى أو فيما قبل ذلك من العصور ، فنحن نعلم الكثير . نحن نعرف أسماء الحكام وأعمالهم ومواقعهم الحربية ، ونعرف أكثر التواريخ بدقة ، ونعرف أسماء العمائر التى شيدوها وربما شيئا عن طرازها كذلك ، بل ونعرف أسماء المفكرين والفلاسفة والشعراء والقادة الروحيين ونعرف عن آثارهم الشئ الكثير ، ولكننا لانعرف شيئا عن علاقة هؤلاء الأعلام بالشعب الذى أنجبهم أو أنبتهم . لانعرف ان كان هؤلاء الأعلام يعبرون عن تيارات اجتماعية أصيلة وحركات فكرية يمتد أثرها إلى صميم الشعب ، أو كانوا مجرد عباقرة وأفراد معزولين عن تيار الحياة منزوين فى أبراجهم العاجية .

ولو كان هذا الإمام أو ذاك أو هذا الفيلسوف أو ذاك أو هذه الطريقة الصوفية أو تلك فى بلد آخر من تلك البلاد التى تحسن كتابة التاريخ لوضعت المجلدات والمجلدات لافى الترجمة له أو لها ولافى شرح أفكاره أو أفكارها فحسب بل فى منبع هذه الأفكار وفى أثرها ولو فى سابع جيل ، وفى الجيل الذى أنبته أو أنبتها قبل كل شئ . وبهذا وحده يظهر تاريخ أى بلد من البلاد على حقيقته ، وهو أنه نهر متصل فيه تيارات وحركات منها الظاهر ومنها الباطن ، يهدأ حينا ويتدفق حينا آخر حسب

تضاريس الحياة إذا جاز لى أن أستعير اصطلاحا جميلا من صديقى الدكتور مندور ، وما الأحداث والواقع والأبطال إلا قمم الحيوية أو السكون فى هذه التيارات والحركات .

الكتاب الذى لم يكتب

فالكتاب الذى لم يكتب إذن هو كتاب فى «تاريخ الحضارة المصرية» من عهد ماقبل التاريخ إلى يومنا هذا ، وهو كتاب يروى حقا جلائل الأعمال ، ويصف حقا خالد الآثار ، ويترجم حقا لعظام الأبطال ، ولكنه يفعل أكثر من هذا ، فهو يربط مابين حوادث التاريخ وأمجاده ومخزياته وأبطاله وأنذاله من ناحية ، وحياة الشعب منبع كل تاريخ ومصبه من ناحية أخرى ، وهو يهتم بالجنود المجهولين بقدر اهتمامه بالجنود المذكورين ، وهو لايرى فكرا ولا فنا ولا دعوة إلا ويربط هذه الظاهرة بجذورها فى المجتمع .

هذا هو الكتاب الذى لم يكتب ، والذى نرجو له أن يكتب . ولن يكون هذا الكتاب الأول والأخير من نوعه ، لأنه كتاب يتجدد بتجدد العلم ، ويتسع أفقه باتساع آفاق العلماء .

مطالعات
البهلوان

لن نطالع اليوم فى الكتب شيئًا لأننا سنطالع صفحة فى كتاب الحياة . وخليق بنا أن نتوقف عن القراءة بين الحين والحين لنتأمل ما يجرى حولنا من أمور يمكن أن نستخلص منها العظات . وهذا الذى يستوقفنى اليوم حفلان شهدتهما وسعدت بهما أقيما تكريمًا لوفدين جاءا من بلد صديق هو جمهورية الصين الشعبية .

أما الحفل الأول فقد أقامه الأستاذ فتحى رضوان وزير الإرشاد ، فى العشرين من سبتمبر فى حلوان احتفاء بوفد السينمائيين الصينيين ، ودعا إليه فريقًا من أعضاء مجلس الأمة وكبار الرسميين وغير الرسميين من المشتغلين بشئون الفكر والثقافة فى البلاد . وقد كان حفلاً أنيقًا هادئًا مثقفًا لا تسمع على موائده إلا حديثًا عن أمور الثقافة فى مصر والصين .

وأما الحفل الثانى فقد أقامه أمس الأول فى جمعية الأدباء الأستاذ يوسف السباعى السكرتير العام لمجلس الفنون والآداب احتفاء بفريق الأكروبات أو البهلوانات الصينيين ، ودعا إليه فريقًا من الأدباء . وقد كان حفلاً لا أقول أنيقًا ولا هادئًا ولا مثقفًا ، ولكنه كان بسيطًا يشوبه الود والإخاء رغم ما ألقى فيه من خطب رسمية ، فقد ألقى الأستاذ يوسف السباعى كلمة ترحيب يؤكد فيها تقدير مصر للصين وكفاحها العظيم ، فرد عليه رئيس فرقة البهلوانات تشانج تى شنج بكلمة شكر يؤكد فيها تقدير الصين لمصر وكفاحها العظيم . ومع ذلك فقد كنت تحس فى كلام المتكلمين وترى فى وجوه الحاضرين صدقًا وإخلاصًا فى التعبير ونوعًا من التعاطف الغريب .

جريدة «الشعب» ١٧ أكتوبر ١٩٥٧ .

تقول وما للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وما لجمعية الأدباء بالبهلوانات ؟ وأنا أقول إن الزمن قد تغير أو هو سائر فعلاً إلى تغير . ففن الأكروبات فن من تلك الفنون الشعبية العميقة الجذور القديمة التقاليد ، فلا غرابة إذن أن يحتفل بها مجلس الفنون ، ولا بدع أن تحتفل بها جمعية الأدباء . وما كنا نحسب في يوم من الأيام الخوالى أن الدولة يمكن أن تهتم بسرك عمار أو أن الأدباء يمكن أن يهتزوا لسرك هاجنبك رغم ما أدخلته تلك الأسراك على نفوس الآلاف المؤلفة من بهجة ورضاء منذ عشرين عاماً أو يزيد . ولذا فإنى أقول إن الزمن قد تغير أو أنه سائر فعلاً إلى تغير ، وان مصر اليوم تختلف عن مصر الأمس ، وان ما نراه اليوم من اهتمام بهذه الفنون الشعبية إنما هو جزء لا يتجزأ من نمو الفكرة الشعبية والعقيدة الشعبية .

المؤرخ البهلوان

وقد عرفت من السيد يوان سن خو المستشار الثقافى لجمهورية الصين الشعبية شيئًا عجبت له عجبًا شديداً . عرفت أن رئيس فرقة الأكروبات كان أستاذاً للتاريخ بجامعة بكين . فأدركت أننا بحاجة قصوى إلى دراسة هذه الشعوب النائية التى قد تعرف شيئًا كثيراً عن تاريخها السياسى ، ولكننا لا نعرف شيئًا عن عقليتها أو حضارتها الباطنية أو طريقة أخذها للأمور ، فهى لا شك تختلف عن طريقة أخذنا لها ، وهى لاشك تختلف عما ألفناه فى الأوربيين والأمريكيين .

وحاولت أن أتخيل الأستاذ شفيق غربال أو الأستاذ حسن إبراهيم حسن أو الأستاذ سليم حسن وهم كبار أساتذة التاريخ بجامعاتنا أو الأستاذ توينبى أو الأستاذ تشرنى أو الأستاذ ماسنيون وهم من كبار أساتذة التاريخ بجامعات الغرب ، أقول حاولت أن أتخيل واحداً من هؤلاء يتنقل بين عواصم العالم على رأس فرقة من فرق البهلوانات ، فعجز خيالى عن تصور ذلك . ولقد نقلب صحائف التاريخ تقليباً دقيقًا فنعثر على اسم رجل بدأ حياته بهلوانا ثم صار إلي مؤرخ أو إلى سياسى أو قائد ممن يصنعون التاريخ ولا يكتبونه ، ولكن مهما قلبنًا فلن نجد مؤرخًا صار إلى بهلوان أو استاذاً بالجامعة صارمن أكلة النار .

أدركت إذن أننا لا نعرف شيئًا عن الصين أو عن شعبها النائى الذى باعد التاريخ الماضى بيننا وبينه ، وأدركت أننا بحاجة إلى التعرف على روح هذا الشعب العظيم الذى يجوز فيه لأستاذ التاريخ أن يكون بهلوانا . وقد فهمت من بعض أصدقائى الذين حالفهم الحظ السعيد فزاروا جمهورية الصين الشعبية أن صناعة البهلوان صناعة رائجة فى بلاد الصين يقدر المشتغلون بها بمئات الآلاف ، فإذا كان الأمر كذلك فلعل فى هذا إجابة على هذا اللغز الذى طرحته عليك ، ولعل أهل الصين يقدرون هذا الفن الشعبى تقديراً عميقًا ، وينظرون إليه نظرهم إلى رياضة كما ننظر نحن إلى التنس أو إلى الأسكواش ، أو يعدون المهارة الجسدية والسيطرة على أعضاء الجسم وخفة اليد فنًا من الفنون التى تليق بحكمة الحكماء على غرار ما يفعله بعض الهنود من ممارسى اليوجا والألعاب السيماوية .

العازفون

وقد جاء ضيوفنا الثمانية والأربعون ومعهم فرقتهم الموسيقية وقوامها ستة عازفين بقيادة سيد يدعى شيانج شوتان ، وتفضلوا علينا بعزف مقطوعات أشبه شئ بالبشارف وتقاسيم القانون قيل إنها من أجمل ما هو شائع فى المناطق الجنوبية من الصين . ثم عزف لنا أحدهم «سولو» لحنًا جميلاً نائحًا يفيض بالحنين ، ويوشك أن ينطق بنجوى المحبين فى واد عميق . ثم غنت لنا سيدة تدعى مدام تشى ماى يين أغنية قيل إنها «آريا» من أوبرا .

ولم تكن هذه بالمرة الأولى التى أسمع فيها غناء من الصين أو ألحانا منها ، فكثيراً ما عاشرت الصينيين فى لندن وباريس ونيويورك وذقت طعامهم .

وراعنى فى البشارف وتقاسيم القانون أن بها جملاً موسيقية لا تختلف فى كثير عن بعض ما ألفنا أن نسمعه فى القداس القبطى ، وهو لون من الأناشيد موغل فى القدم تحجر فى أفواه القساوسة والشمامسة منذ عهد سحيق ، فتناقلوه جيلاً بعد جيل على صورته الأولى فلم يجتهدوا فيه إلا فى أضيق الحدود ، ولعله لون من الغناء أقدم من المسيحية ذاتها انتقل من المعبد إلى الكنيسة . ولا غرابة فى أن تتحجر أناشيد العبادة فى أفواه رجال الدين ، فطقوس العبادة أشياء لا ينبغى أن تترك لكل مجتهد قد

يريد خيراً ولكنه لا يقدر عليه . وإنما الغرابة كل الغرابة أن نجد هذه الأناشيد وهذه الألحـان التـقليـديـة تخـرج من نطـاق الدين إلى نطـاق الدنيـا ثم لا تتطور إلا فى أضيق الحدود .

ولست أزعم أنى أعرف الكثير عن تاريخ الموسيقى أو عن الموسيقى المقارنة ، ولكنى أزعم أنى أعرف عن موسيقى الصين ما أعرفه عن رسمها ونقشها بعض الحقائق الواضحة ، وهى غلبة الشكل عليها وخضوعها لاستبداد التقاليد الفنية الكلاسية القديمة التى تسعى إلى تحقيق جمال الصورة ، وتضطهد المضمون فى سبيل المحافظة على تقاليد التنغيم والإنشاد .

ونحن فى مصر نعرف شيئاً كثيراً عن هذه الشكلية التقليدية فى فن الموسيقى، وإن كان الجديد قد خالط القديم لدينا منذ سيد درويش . ومنا من لا يزال يذكر عهد «أمان أمان» والبشارف والتقاسيم ، ومنا من لا يزال يستنكر هذه البدع الجديدة فى القالب والمضمون من كل ما دخل علينا بعلة احتكاكنا بالغرب وحضارته .

بل ونحن نعلم أنه فى كل بلد يخرج من القديم إلى الجديد تكون الموسيقى فيه آخر ما يتغير من فنون التعبير عن النفس ، لأن الموسيقى متصلة بالإحساس وحده ، والاحساس شئ عميق أعمق من الفكر ، فالفكر يتغير بالمعرفة الواردة من الخارج ، ولكن الحساسية لا تتغير حقيقة إلا حين تتغير الحياة ذاتها ، فكراً ومادة وهدفاً وشكلاً وموضوعاً وغاية .

وسائل الإنتاج

وقد تخلف فريق من الأدباء فى ناديهم بعد أن انصرف الضيوف الكرام ، وذهبنا نتبادل الرأى فيما سمعنا من أنغام وألحان . وتحمس بعضنا لما سمعه ، وذهب إلى أن الصين الجديدة يمكنها أن تكون جديدة ، وأن تحتل مكانتها فى طليعة الحضارة الإنسانية دون أن تتنكر لتقاليدها الفنية هذه النابعة من صميم شعورها الشعبى . بل ذهب إلى أن التمسك بهذه التقاليد الفنية النابعة من صميم الشعور الشعبى هى فى حد ذاتها الشئ الصينى الذى يمكن أن تساهم به الصين الجديدة فى التراث الإنسانى .

أما أنا فرأيت غير هذا الرأى . رأيت أن الصين لن تستطيع أن تحتل مكانتها فى طليعة الإنسانية إلا إذا تنكرت لشئ كثير من هذه التقاليد الفنية التى يشل بها القالب المضمون ، ولابد لها من الأخذ بكثير مما اهتدى إليه الناس فى نصف الكرة الغربى ، ولا فرق عندى أن تأخذ الصين الجديدة تقاليدها الفنية الجديدة عن موسكو أو عن روما أو عن باريس أو عن نيويورك ، فأسس الموسيقى واحدة فى جميع هذه البلاد .

ذلك لأنى أعتقد أن هناك صلة وثيقة بين وسائل الإنتاج ووجوه الحضارة المختلفة . والهيئة الحاكمة فى الصين الشعبية تعرف هذا حق المعرفة ، وتؤمن به كل الإيمان . ولهذا نراها تبادر فى بناء الصين الجديدة إلى الأخذ بأحدث ما عرف فى البلاد الصناعية من وسائل الإنتاج ، وهى تخرج بأبناء الصين من الغزل والنسيج اليدوى إلى الغزل والنسيج الآلى ، وتخرج بهم من الركشو إلى السيارة والطيارة ، ومن المحراث إلى الجرارة ، وهكذا دواليك . فهى إذن تسلم بأنه لا سبيل إلى التقدم المادى فى مضمار الحضارة إلا إذا قلبت وسائل الإنتاج المادى رأسًا على عقب ، وهى لا تستحى أن تفعل كل ذلك ، ولا تستحى أن تعلن تخلفها فى وسائل الإنتاج المادى ، لأن غيرها من أمم الأرض قد سبقها فى هذا السبيل .

ولو أخذتها الكبرياء الزائفة أو أخذتها العزة بالتخلف فذهبت تنظر إلى المغزل اليدوى أو إلى النسيج اليدوى أو إلى الثور والمحراث الخشبى فى شغف وتعشق قائلة: هذا تراث آبائنا وثمرة قرائح شعبنا ولن نغير من وسائل إنتاجنا شيئًا ، ولكننا رغم ذلك سنحتل مكاننا فى الطليعة بين أمم العالم بفضل هذا التراث القديم العظيم ، أقول لو حدث كل هذا لسخر العالم من هذه الصين الجديدة وأجابها قائلاً : إذن فابق مكانك وراء سور الصين العظيم ، وعيشى فى عالمك المقفل المعزول لا تحسين بأحد ولا يحس بك أحد ، واسعدى وحدك بماضيك الجميل هذا الذى لا ينفسه عليك عدو ولا يطمع فيه صديق .

ولكن الصين الجديدة تعلم أنها لن تكون جديدة حقًا إلا إذا جددت وسائل إنتاجها المادى .

وإذا كان هذا القول صحيحًا فى وسائل الإنتاج المادى فكيف لا يكون صحيحًا فى وسائل الإنتاج الفنى ؟

وكيف تطمع الصين الجديدة أن يتطور فيها فن الموسيقى حتى يكون منه فن إنسانى تضطرب له قلوب الناس فى كل مكان على وجه الأرض إذا كانت تتمسك بآلاتها الموسيقية القديمة المتوارثة وهى لا تخرج فيما رأينا عن شئ قريب من الأرغول وشئ قريب من القانون ودف أو ما يشبه الدف ؟

ولم تأخذ الصين الجديدة بأدوات الإنتاج الصناعى الحديث ، ولا تأخذ بالكمان والبيانو والفيولونسيل والكلارينيت والترومبون والسكسوفون والهوبوا وغير هذا كله من آلات بسيطة ومعقدة يعرفها الروس كما يعرفها الأمريكيون . وكيف لا تأخذ بالهارمونى وبالكونترابونت وببقية قواعد الإنتاج الموسيقى أخذها بالتخطيط وتقسيم العمل والترشيد والتسويق وبقية قواعد الإنتاج الصناعى ؟

وخلاصة القول أنه كما فى الصناعة كذلك فى الفن . القالب المحلى يحبس المضمون الإنسانى ويقضى عليه ، ويحيله من شئ يفهمه ويحسه جميع الناس إلى شئ لا يفهمه ولا يحسه إلا أصحابه . فلابد إذن أن يكون القالب إنسانيًا حتى يحفظ للمضمون الإنسانى إنسانيته . وما من شك فى أن فى شعب الصين الخصب العظيم ما فى غيره من شعوب العالم الخصبة العظيمة من ذخر لا ينضب من المعانى والعواطف والأحاسيس والأحلام والأمانى والآلام والصبابات والأشواق والإرادات التى لا تقل فى قيمتها الإنسانية عما تعرفه الإنسانية فى أرقى صورها . ولكن ما من شك أيضا فى أن هذه الحياة الباطنية الضخمة التى هى مادة الفن الخام ستبقى مادة خامًا خاملة سجينة أشبه بالهيولى الدولى ما لم تحدث فى أدوات الفن الصينى ثورة تطورية شبيهة بالثورة التى تجرى الآن فى أدوات الصناعة الصينية .

وهو كلام لا يصدق على بكين وحدها ، بل ويصدق على كل بلد من بلاد الله تريد أن تأخذ مكانها فى الطليعة بين أمم الأرض . فلنتدبر هذا الكلام ، ولنتعظ به إن وجدنا فيه شيئًا معقولاً .

مشاكل عالمية
... فى اليونسكو

إذا أردت أن تعرف مشكلة من أهم المشكلات التى تواجهها هيئة التربية والعلوم والثقافة التابعة للأمم المتحدة «اليونسكو» فانظر إلى ما أنشئت من أجله هذه الهيئة .

فهى قد أنشئت لتوطيد التبادل الثقافى بين الأمم، ولتيسير وقوف كل أمة على ما تصل إليه الأمم الأخرى من مكتشفات العلم ومن فتوحات الفنون والآداب ، وقد نص دستور اليونسكو على أن الهدف من إنشاء هذه الهيئة «هو تدعيم سلام العالم وأمنه بتشجيع التعاون بين الأمم من طريق التربية والعلوم والثقافة ، بقصد إشاعة الاحترام العام فى كل مكان للعدالة ولسلطان القانون ولحقوق الإنسان والحريات الأساسية لجميع بنى الإنسان» .

أما تقوية التعاون الدولى عن طريق التبادل الثقافى ونشر المعرفة الإنسانية فى كل مكان ، فهو أمر لا يختلف فى نفعه اثنان .

ولكن اليونسكو وجد نفسه بإزاء مشكلة من النوع المزمن الذى يستعصى حله . وهذه المشكلة هى ما لوحظ من أن مناهج التربية والتعليم وما يتبعها من كتب فى التاريخ وغير التاريخ كثيراً ما تساعد على نشر البغضاء بين الأمم ، وتشعل بينها نار العداوات ، وتخلق جواً نفسياً خصباً لقيام الحروب ، فتحول دون تنمية التعاون المنشود وتدعيم سلام العالم وأمنه .

جريدة «الشعب» ٦ نوفمبر ١٩٥٧ .

انظر مثلاً كيف ينظر الإنجليز والفرنسيون والألمان والأمريكيون إلى حادث تاريخي واحد أو إلى ظاهرة تاريخية واحدة كالثورة الفرنسية أو كثورة ١٩١٧ أو كالحرب العالمية الأولى أو الثانية أو كحرب الاستقلال الأمريكية ، وكيف يرى كل منهم رجال التاريخ وأيامهم وأمجادهم كجان دارك وواشنطون ونابليون وبسمارك ولنين وهتلر من زاويته وحده فيصورهم تصويره للأبطال أو للشياطين بحسب مصلحته القومية وحدها ودون نظر لمغزاه في تاريخ الأمم الأخرى .

والحل الذى اهتدى إليه اليونسكو هو أن يؤلف اللجان من العلماء من مختلف الجنسيات ليؤلف هؤلاء العلماء من جديد كتب التاريخ ومراجعه أو قل ليكتبوا تاريخ العالم من جديد على أساس جديد خال من التحيز القومي ومن التعصب العنصرى والدينى ومن المغالاة ومن الأكاذيب ، بقصد تدريس هذه الكتب في المدارس بجميع بلاد العالم ما أمكن ذلك . والمبدأ الأول الذى يراعيه هؤلاء المؤرخون الجدد هو أن يشتمل التاريخ على الوقائع التى لا لبس فيها ، وأن يستبعد منه كل ما يمكن أن تختلف على تفسيره الأمم المختلفة ، وأن يرد به كل ما يمكن أن تتفق عليه الأمم المختلفة ، وأن يشتمل على جميع وجهات النظر ما أمكن ذلك .

فهل رأيت كيف أن عمل اليونسكو عمل شاق شائك ، وأنه يجابه فعلاً مشكلات فى الثقافة والتعليم لا تقل خطراً عن مشكلات السياسة التى تتناحر عليها الدول فى أروقة الجمعية العامة وفى اجتماعاتها ؟

المعترضون

والمشكلة هنا كامنة فى أن هناك من يعترضون على هذا المبدأ جملة وتفصيلاً ، ومثلهم النائب المحترم كريستوفر هوليز الذى يريد أن يقصر عمل اليونسكو على عقد المؤتمرات العلمية وما شاكل ذلك من اجتماعات الخبراء .

وهؤلاء المعترضون يرون أن كتابة التاريخ لا يمكن إلا أن تكون من زاوية واحدة هى زاوية المؤرخ الفرد المتأثر بتراث أمته ومصالحها ومعتقداتها ولو كانت خاطئة ، والمصطبغ تفكيره بنظرته الخاصة للأمور أو بفلسفته الخاصة إن كنت تؤثر هذا التعبير . وهم يرون أيضا أن هذا ما يكسب التاريخ روحه وحياته ، فلو نزعت منه كل هذا ،

وجعلت منه شيئًا جامعًا لكل ما تتفق عليه الأمم المختلفة ومانعًا لكل ما يختلف عليه ، فقد قتلته وسلبته روحه وحياته وسحره ، وجعلت من التاريخ جثة هامدة باردة أشبه شئ بالمعاجم والقواميس .

فكريستوفر هوليز يرى أن الحقيقة التاريخية لا يمكن أن تلتمس فى قاسم مشترك أعظم تتراضى عليه جميع الدول ولا يمكن أن تخرج من عرض جميع وجهات النظر المختلفة ، لأن من وجهات النظر هذه ما هو سفيه بحيث لا يقبل عرضاً .

ولاشك أن بعض هذا الرأى صواب لايجوز تجاهله وبعضه خطأ .

صحيح فى هذا الرأى أن كتابة التاريخ على هذه الطريقة «الموسوعية» يجعل منه جثة هامدة باردة ليس فيها نبض ولا حياة . ولكن أليس هذا نتيجة لمقدمة أخرى وهى أننا لانزال حديثى العهد بفكرة التعاون الدولى ، منغمسين فى الإقليمية التى تسمح للمؤرخ الإنجليزى أن يمجد كرومر وفظائع دنشواى أو يمر على هذه الفظائع مر الكرام وتسمح للمؤرخ الأمريكى أن يبرر استئصال الهنود الحمر أو اضطهاد الزنوج أو قنبلة هيروشيما ، وتسمح للأوروبيين أن يبرروا الحروب الصليبية ، وللغربيين عامة أن يبرروا خلق إسرائيل ؟

وليست المشكلة أننا نأخذ عنهم هذه السفاهات ، فلنا مؤرخونا الذين يهدوننا إلى الحق فى كل هذه الأمور الباطلة ، ونأخذ عنهم أيضا بعض السفاهات فى بعض الأمور الأخرى . وإنما المشكلة هى كيف نجعل وجه التلميذ الإنجليزى أو الفرنسى نفسه يحمر خجلاً حين يذكر عدوان إنجلترا وفرنسا على بورسعيد ، فلا يعود لمثلها حين يكبر ويصبح رجلاً ، ويتعلم ما يريد اليونسكو له أن يتعلمه وهو احترام «العدالة وسلطان القانون وحقوق الإنسان والحريات الأساسية لجميع بنى الإنسان» .

ولست أزعم بهذا القول أن الأمر هين فى هذا العالم القائم على النقائض الذى لا توشك أن تمتحن فيه شيئًا من الأشياء إلا وجدت فيه وجهين أو ثلاثة أو أربعة وجوه. فنحن نمجد تحتمس ورمسيس ، وينبغى أن نمجدهما بمقدار ، فقد يكون لمن اندحروا فى قادش ومجد رأى آخر فيهما ما يستحق أن نستمع له ، وكلما أوغلت فى دراسة التاريخ والأشياء وجدت الحق فيها مركبًا غير بسيط .

توفق ولا تصادر

من ذا الذى قال إن اجتهاد العلماء فى سبيل كتابة تاريخ محايد لكل أمة من الأمم من شأنه أن يمنع الناس من كتابة التاريخ من زوايا معينة بعضها متحيز للوطنية أو للقومية أو للجنس أو للغة أو للدين أو للطبقة ، وبعضها قائم على فلسفة بالذات يؤمن بها المؤرخ ويفسر بها كل ما يراه حوله من أحداث وأشياء ؟

من ذا الذى قال إن توخى أهداف الأمم المتحدة فى إزالة البغضاء التى تنشرها بعض كتب التاريخ بين أمم الأرض خليق بأن يمنع المؤرخين الهيجليين من أن يقرأوا فى كل حدث تاريخى أو ظاهرة تاريخية وفى كل شئ وفى كل حركة تجسيداً مادياً للفكرة الإلهية المطلقة التى تحقق نفسها فى العالم المادى ؟ ومن ذا الذى قال إن توخى هذه الأهداف سيمنع المؤرخين الماركسيين من أن يقرأوا فى كل وجه من وجوه التاريخ التعبير الإنسانى عن تطور وسائل الإنتاج ، أو سيحول دون ظهور التفسيرات المختلفة مهما كانت قائمة على التعصب أو الهوس – من أى نوع كان – أو الافتراضات الخاطئة من أى نوع كانت ؟!

فاليونسكو لم ينشأ ليكون بمثابة رقابة دولية على الفكر أو على المطبوعات يصادر هذا الرأى ويجيز تلك الفكرة . ولو قد انتحل اليونسكو لنفسه هذه الصفة لكان أجدر بالحل وأولى بالإلغاء . فنحن نعلم أن ما نسميه «الحقيقة» كثيراً ما لا نجد سبيلاً للوصول إليه إلا من طريق الآراء المتناقضة ، وكثيراً ما يبدو لنا الرأى سفيها غاية فى السفاهة والحقيقة خاطئة غاية فى الخطأ فلا تمضى سنوات أو أجيال حتى نتبين أن هذه السفاهة هى السداد بعينه ، وأن هذا الخطأ هو الحق الذى لا مراء فيه .

ولكن اليونسكو إلى هذه اللحظة لم يدع أنه الهيئة الوحيدة التى يحق لها كتابة تاريخ الأمم والشعوب أو يحق لها أن تكمم أفواه الناس وتكسر أقلام الكتاب والمؤرخين . وإنما الذى يحاول بعض علماء اليونسكو أن يجتهدوا فيه هو محاولة تسجيل الحقيقة التاريخية بصورة لا تبذر بذور البغضاء بين الأمم وتعطى كل ذى حق حقه ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً . وهى مهمة عسيرة .

العيب الأكبر

والعيب الأكبر عندى فى كتابة التاريخ الجديد هذه التى يدعو إليها اليونسكو ليس كامنا فيما يذهب إليه هوليز من أن تاريخ كل أمة بالضرورة شئ قومى وفردى ، ولكن فى شئ يختلف عن هذا كل الاختلاف .

العيب الأكبر عندى هو أن هذا التاريخ الجديد ذاته لن يكون تاريخًا علميًا دقيقًا صائبًا بقدر ما يستطيع علم الإنسان وعقله أن يكون دقيقًا صائبًا ، إلا بعد أن تصبح الأمم المتحدة أمما متحدة بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ، وبعد أن تؤول الأمم المتحدة إلى جهاز عالمى بالمعنى الكامل ، كل شعوب الأرض ممثلة فيها وفى هيئاتها الفنية التمثيل الصادق الكافى ، متساوية لديها لا فى السيادة وحدها ، ولكن فى إمكانيات الانتفاع من هذه السيادة ، أى بالخبراء والعلماء فى كل وجه من وجوه الحياة متحررين من الخوف ورهبة البطش ، متحررة شعوبهم من الفقر والجهل والمرض ، مؤمنة بما يسمى فى لغة الأمم المتحدة «سلام العالم وأمنه» و «حقوق الإنسان» و«الحريات الأساسية لجميع بنى الإنسان» .

ولكن هل يغلق اليونسكو حتى يجئ هذا اليوم أو نقول له كما يريدنا هوليز : كف عما تقوم به من جهود فى سبيل تقوية التفاهم بين الناس ؟

كلا . فلن يخشى كتابة تاريخ العالم من جديد إلا أمة كثرت أخطاؤها وجرائمها الدولية والقومية والشعبية بحيث تخشى أن يدون تاريخها علماء محايدون . ولا أحسب أن إنجلترا قد تفردت من دون أهل الأرض بالأخطاء والجرائم ، فتاريخ أكثر الأمم مشحون بالأخطاء والجرائم . وإنما المحزن أن تقبل بعض الأمم الدخول فى مجتمع عالمى دون أن تتخلى عن التعصب والتحيز . وليس العيب فى أخطاء الماضى وجرائمه بل العيب فى الإصرار على هذه الأخطاء والمكابرة لتبرير هذه الجرائم . وهذا بالذات جرثومة الضعف فى الأمم المتحدة ووجه النقص فيها وحجر العثرة فى سبيل أدائها لوظيفتها ، وربما الصخرة التى ستتحطم عليها فى يوم من الأيام .

ولكننا فى الوقت ذاته نقول لهيئة اليونسكو : امضىْ فيما بدأت فيه ، فأنت على الدرب القويم ، ولا تحسبى مهما اجتهدت فى هذا الجدل أنك تكتبين تاريخ العالم كما ينبغى أن يكتب ، فللأجيال المقبلة كلمات وكلمات ، فالحقيقة التاريخية تنمو بمقدار

ما تنمو شجرة الإنسانية غذاؤها من التربة الخصبة المثمرة وريها من جدول المعرفة ونماؤها من سلام الشمس وفى الهواء الحر الطليق .

كذلك نقول لهيئة الأمم المتحدة فى مجموعها : إن مشاكلك وقوتك وقصورك من مشاكل الجنس الإنسانى ومن قوته ومن قصوره . فامضِى فى الطريق السوى فهو أقوم طريق ، ولئن تعثرت خطاك أو حلت الكارثة الشاملة ففى غد أمل ولا يأس مع الحياة .

وظيفة النقد

– ١ –

ويردزويرث

كان الشاعر الإنجليزى الكبير وليم ويردزويرث يمقت النقد والنقاد ، ويخص بالمقت منهم نقاد الصحف .

وكتب فى أحد خطاباته يقول عن نقاد الصحف : « إن الكتاب فى هذه المطبوعات ، وهم يؤدون هذا العمل الخسيس ، لا سبيل إلى الظن بأنهم فى حالة نفسية تجعلهم قادرين تماماً على التأثر بشىء صاف أشد الصفاء كالشعر الأصيل » .

واشتهر ويردزويرث بحساسيته الشديدة للنقد والنقاد من كل مستوى ومن كل طبقة، وتجلت هذه الحساسية الشديدة حين نقده الناقد العظيم كوليريدج وسفه أساس البلاغة الجديد الذى بنى ويردزويرث عليه شعره ودعا إلى اتباعه فى « مقدمته » المشهورة التى صدر بها الطبعة الثانية من ديوانه الغنائى عام ١٨٠٠ . فتخاصم ويردزويرث وكوليريدج وفسد ما بينهما من مودة صادقة كانت مضرب الأمثال . فتأذى هذا الشاعر الكبير من نقد النقاد لم يكن قاصرا على النقد الخسيس بل تناول أيضا كل نقد مهما كان موضوعيا وعميقا .

بل ذهب ويردزويرث إلى أبعد من ذلك ، فما اكتفى بتجريح نقاد بعينهم ، وإنما أعلن أن النقد فى مجموعه كنوع من أنوا ع الأدب ليس فيه نفع كثير، وأن ملكة النقد

جريدة « الشعب » ٧ مايو ١٩٥٨ .

ملكة منحطة ما تقاس في شيء بملكة الخلق . وروى عنه راوية يوثق بكلامه أنه سمعه يبدى هذا الرأى ، قال الراوى :

« ويردزويرث يرى أن ملكة النقد ملكة منحطة ، وهى دون ملكة الابتكار بكثير . وقال اليوم : لو أن كمية الوقت الضائعة على كتابة الدراسات النقدية عن آثار الغير خصصت للإنشاء المبتكر من أى نوع كان ، لكان هذا خيرا وأبقى . ولساعد هذا كل إنسان على معرفة مستواه ، ولقل الإضرار بالآخرين كثيرا . فالنقد الزائف أوالنقد الحاقد يجوز أن يضر بعقول الغير اضرارا بالغا . أما الابتكار السخيف نثرا كان أم شعرا فليس فيه أى ضرر » .

وبهذا يكون ويردزويرث وضع النقد كله في زكيبة ورمى به في عرض البحر . والغريب في هذا كله أن ويردزويرث الشاعر بنى بعض مجده على تلك المقدمة أو ذلك البيان النقدى الذى نشره عام ١٨٠٠، وهدم فيه أساس البلاغة في لغة الشعر الكلاسيكى التقليدى، وأقام مكانه أساسا جديدا للبلاغة حجر الزاوية فيه أنه لا فرق هناك بين لغة الشعر ولغة النثر ، وأن التعبير في الشعر يجب أن يكون تلقائيا بحسب ماتمليه العاطفة ، فلا تتدخل فيه محسنات البديع والبيان .

وكان الناقد الإنجليزى العظيم ماثيوأرنولد ممن يقدسون أدب وردزوبرث ، ولذا وقف حائرا أمام تطرفه في احتقار النقد . وحفزه هذا إلى التفكير في المشكلة كلها وهى : مقام النقد بين وجوه النشاط الإنسانى . ولما كان تحديد مقام النقد مستحيلا إلا بعد دراسة وظيفة النقد في الحياة والمجتمع فقد كتب ماثيوأرنولد بحثه المعروف في موضوع « وظيفة النقد في العصر الحاضر » ، ونشره عام ١٨٦٥.

وماثيو آرنولد من غير شك كان من أقدر القادرين على تقدير مكان النقد من بقية فنون الأدب ، فهو ناقد من أعظم طراز ، ولكنه إلى جانب هذا شاعر رائع ، لا أقول من شعراء الطبقة الأولى ، ولكنه معدود من كبار الشعراء . فهو يجمع بين حصافة الناقد وعلمه واخلاص الشاعر لفنه ، وهو ينصف الشعراء من النقاد ، وينصف النقاد من الشعراء . فإذا أضفت إلى كل هذا أنه كان من أعلم رجال عصره وأوسعهم ثقافة استوثقت من أنه أهل للحديث عن « وظيفة النقد » ، وعرفت أن في الوقوف على رأيه خيرا كثيرا .

أيهما أفضل ؟

وآرنولد يقول ان جميع الناس توافق وردزويرث في حملته على « النقد الزائف والنقد الحاقد » . كذلك يمكن أن يسلم جميع الناس برأى وردزويرث القائل بأن ملكة النقد أقل شأنا من ملكة الخلق ، إذا كان المقصود هو الكلام بوجه عام ودون تحديد .

ولكن الذى يدعو إلى التساؤل فى رأى وردزويرث هو قوله بأن النقد عمل سيء ضار ، وأنه خير للكاتب أن يخصص الوقت الضائع فى النقد للأدب الإنشائى . فنحن نعرف أن من فحول النقاد من حاولوا الأدب الإنشائى دون توفيق كبير . والمثل على هذا هو الدكتور جونسون عميد النقاد الإنجليز فى القرن الثامن عشر . فالدكتور جونسون ترك لنا كتابه العظيم « سير الشعراء » ، كما ترك لنا مسرحيته التافهة « ايرين » ، وقياسا على كلام وردزويرث نخرج بهذه النتيجة أن الأدب كان يستفيد فائدة أعظم لو أن الدكتور جونسون أنفق السنوات الطوال التى خصصها لكتابة « سير الشعراء » فى نظم الشعر وإنشاء المسرحيات رغم ضعف موهبته فى النظم والإنشاء ؟

وأقرب شيء إلى هذا فى لغتنا قولنا إن الزمخشرى كان يجب أن يحاول الشعر بدلا من إضاعة وقته على النقد الأدبى فى كتابه « أساس البلاغة » ، وأن مثل هذا القول يقال فى الجاحظ وفى الجرجانى وفى أبى الفرج الأصبهانى وفى على القالى . أو أن الدكتور طه حسين والأستاذ عباس العقاد والدكتورمحمد مندور ضيعوا وقتهم فى كتابة « حديث الأربعاء » و « ابن الرومى » و « النقد المنهجى عند العرب » على التوالى ، ولو أنهم خصصوا ما أضاعوه من وقت على نقد الأدب لنظم الشعر وإنشاء القصص لجنى الأدب من وراء ذلك أضعاف ماجنى من وراء نقدهم .

والعكس فى القياس صحيح كما يقول ماثيو آرنولد . فمن الشعراء وكتاب القصة والمسرح من هم قادرون على النقد القوى الجبار ، ومن هؤلاء وردزويرث نفسه . ونحن نعلم أن وردزويرث ضيع آخر ثلاثين سنة من حياته فى نظم شعر سقيم عقيم مثل « سونيتاته الكنسية » . فهل من العارفين بأدب وردزويرث من لا يقول : كان خيرا لهذا الشاعر العظيم بعد أن انقطع عنه الوحى أن يكف عن صناعة الشعر، وأن يعكف على النقد إذا كان فى استطاعته أن ينتج لنا نقدا عظيما على غرار ما فعل فى مقدمته المشهورة .

ونقد جـوته ؟ شعر جـوته خالد ، ولكن نـقده أيضا خـالد . وكل من قـرأ كـتابه « الشعر والحقيقة » أو نظراته فى الآداب الأوربية أو مـحادثاته مع اكرمان يعرف أن جوته كان من أعظم النقاد، كما أنه كان من أعظم الشعراء .

النقد دون الخلق ولكن

فلنـقل إذن إن ملكة النـقـد دون مـلكة الخلق . ولكن هذا القـول العـام وحـده غـير كاف ، فلا بد من أن نردفه بتحفظين .

فمن المتفق عليه أن وظيفة الإنسان الحقيقية هى الخلق أو استخدام ملكة الخلق فيه ، والدليل على ذلك أنه يجد فى الخلق سعادته ، ولكن من المتفق عليه أيضا أن الفن ليس وسيلة الإنسان الوحيدة للخلق . فمن الناس من يجد سعادته فى فعل الخير أو فى الدرس ، بل من الناس من يجد سـعادته فى النقد ذاته ، وهذه كلها أنواع من الخلق . هذا هو الاعتبار الأول .

أما الاعتبار الثانى فهو أن استخدام الإنسان ملكة الخلق فيه ليس دائما ممكنا فى كل الظروف وفـى كـل العـصـور . وفى بعـض الأحـوال ، وفـى بعـض فـتـرات التاريخ ، يجاهد الإنسـان جـهادا عسيرا فى سـبيل الخلق بالفن أو بالفكر أو بالعمل العظيم ... إلخ ولكنه ما يوفق لنتيجة أو ثمرة ، وتضيع جهوده هباء ، لأن ملكة الخلق تستـخدم مادة خاما وعناصر أولية لا بد من توفرها أولا حتى يتم بها الخلق . فإذا كانت المادة الخام هذه والعناصر الأولية هـذه ناقصـة أو غير مـهيـأة فى عصـر من العصور أو فى ظرف من الظروف فيجب أولا إعدادها وتهيئتها .

وفى الكلام عن الأدب نقول إن المادة الخام والعناصر الأولية التى يستـخدمها الأدب هى الأفكار أو بالتحديد أحسن مافى العصر من أفكار شائعة . ولا بد أن تكون الأفكار التى يتخذها الأدب مادة له أفكارا شائعة فى العصر ، لأن الأفـكار الجديدة أو المستحدثة مهما كانت غير بعيدة على الأفهام تدخل فى باب المكتشفات . واكتشاف الأفكار الجديدة ليس مهمة الأديب الخالق وإنما هو مهمة الفيلسوف .

والفيلـسوف يصل لاكـتشـاف الأفكار الجديدة بالتحليل والتفكير العقلى . أما عمل العـبقرية الأدبية فهـو التركيب بخـياله ووجدانه لا التحليل بعقله ، وهو العرض لا الاكتشاف : « وموهبتها فى قدرتها على تلقى الوحى السعيد من جو فكرى وروحى معين ، من نمط معين

من الأفكار ، تأنس له وتجد فيه نفسها ، وموهبتها في التعبير عن هذا الجو وهذا النمط تعبيرا خالدا ، وفي تقديم هذه الأشياء في أفتن التراكيب وأقواها أثرا ، وباختصار صياغة الآثار الجميلة منها . ولكن لابد لها من الجو ، ولا بد أن تكتشف الموهبة الأدبية نفسها في هذا النمط من الأفكار حتى يتاح لها أن تعمل في حرية ، وهذان أمران لا يتوفران بسهولة . لهذا كانت العصور الخلاقة العظيمة في الأدب أندر ما يكون ، ولهذا لا ترتاح النفس لكثير من الوجوه في أعمال كثير من العباقرة الأصلاء . فخلق أثر عظيم من آثار الأدب يتطلب اجتماع عبقرتين : عبقرية الإنسان وعبقرية اللحظة ، والإنسان وحده لا يغني عن اللحظة . ولكي تثمر الملكة الخالقة لابد لها من عناصر معينة ، وهذه العناصر لا تخضع لمشيئتها » .

هذا إذن رأي ماثيو آرنولد : ملكة الخلق أعلى من ملكة النقد ، ولكنها رغم رفعتها ملكة عاجزة ، عاجزة عن تقرير مصيرها إلا إذا واتتها الظروف فوجدت الجو الروحي والنمط الفكري اللذين تتشرب بهما وتتلقى منهما وحيها وتتخذه منهما مادتها الخام وعناصرها الأولية .

النقد أقوى من الخلق

وبهذا المعنى تكون ملكة النقد أقوى من ملكة الخلق ، وإن كانت دونها مقاما .

فالخلق الأدبي يعتمد على وجود مادة خام وعناصر أولية يسميها ماثيو آرنولد النمط الفكري والجو الروحي السائد في العصر الشائع فيه . وهو الذي نسميه فلسفة العصر وفكره ، وهو الذي نسميه أحلام العصر وآماله وآلامه . وهو الذي يسميه ماثيو آرنولد « اللحظة » العبقرية التي تستجيب لها نفس الأديب الخالق العظيم فيكون منها أدب خالق عظيم . ويجوز أن توجد اللحظة العبقرية وما يوجد الخالق العبقري الذي يعرب عنها . ويجوز أن يوجد الخالق العبقري وما توجد اللحظة العبقرية التي تمده بمادة فنه وبعناصره الأولية ، وملكة الخلق تقف عاجزة قدام هذه « اللحظة » فهي لا تستطيع أن تخلقها .

ولكن الأديب الناقد يستطيع ما لا يستطيع الأديب الخالق ، وهو أقدر منه على تهيئة « الجو » الروحي وإمداد « المادة الخام » التي يتخذ منها الأديب مادة له ، ورسم النمط الفكري الذي يشيع بين الناس فيتنفسونه كما يتنفسون الهواء .

فوظيفة الملكة الناقدة كما حددها ماثيو آرنولد هى « رؤية الأشياء كما هى فى حقيقتها » ، والملكة الناقدة تعمل هذا فى الأدب وفى غير الأدب : هى تعمله فى علوم الدين وفى الفلسفة وفى التاريخ وفى الفنون وفى العلوم وفى كل وجه من وجوه المعرفة الإنسانية والنشاط الإنسانى كالسياسة والاقتصاد والاجتماع . والملكة الناقدة ، لأنها تراجع القيم وتغير أفكار الناس عن مقومات خيالهم ، إنما « تعمل على إيجاد الموقف الفكرى الذى يمكن للملكة الخالقة أن تنتفع منه ، وتعمل على إقرار نمط من الأفكار قد لا يكون صادقا تمام الصدق ، ولكنه صادق بالقياس إلى النمط الذى نسخه وحل محله ، وتعمل على إشاعة أحسن الأفكار بين الناس . وسرعان ماتصل هذه الأفكار الجديدة إلى المجتمع ، وحيث تمشى الحقيقة تمشى الحياة ، فإذا حركة النمو فى كل مكان ، ومن هذه الحركة ومن هذا النمو تنبثق عصور الخلق فى الأدب » .

الأديب والمعرفة

بهذه الصورة تحددت مهمة الأديب الناقد ومهمة الأديب الخالق عند ماثيو آرنولد . الأديب الناقد مفكر يجدد القيم الروحية والفكرية فى المجتمع والحياة ، ويعمل على تطورها وإشاعتها بين الناس ، وثمرة عمله فى مجال الأدب هى تهيئة الجو الروحى الذى يتنفس فيه الأديب الخالق وإعداد المادة الأولية والعناصر الخام التى يستخدمها الأديب الخالق فى فنه ، كالفلسفة الاجتماعية والفنية الجديدة .

والأديب الخالق ليس من عمله إعادة النظر فى قيم الحياة والمجتمع وهو كما سلف الكلام لا يكتشف الأفكار الجديدة . فهذه مهمة المفكر الناقد سواء أكان أديبا أو فيلسوفا أو عالما أو فقيها من فقهاء الدين . إنما تقتصر مهمة الأديب الخالق على الاستجابة للحياة والمجتمع والانفعال بهما واستنشاق الجو المحيط به ملء رئتيه .

من هنا كان الأديب الخالق مطالبا بشىء خطير كل الخطورة ، وهذا هو « معرفة الحياة بجميع مقوماتها النفسية والاجتماعية والتاريخية الخ ..» وكيف يستجيب الأديب الخالق للحياة أو ينفعل بها إلا إذا عرفها تمام المعرفة . والفرق بين الأديب الفحل والأديب النابه كثيرا ما يكون نتيجة للفرق بينهما فى معرفة الحياة .

وآرنولد يضرب مثلا على هذا بالمقارنة بين شاعرين عظيمين هما جوته وبيرون . فبيرون ما كان ناقصا فى ملكة الخلق والإبداع الفنى ، ولكنه ما كان يعرف الحياة أو يعرف العالم معرفة صادقة كاملة شاملة . أو على الأصح أن بيرون ماكان يعرف إلا بعض جوانب الحياة وبعض وجوه العالم ، بينما كان جوته يعرف الحياة على حقيقتها وفى صورتها المعقدة الشاملة ، ونتيجة التعاون هذا أن أدب جوته أدب صلب قوى العصب يتحدى الزمان ويقتحم لنفسه مكانا فى كل عصر وأوان ، وأدب بيرون أدب رخو يصور جوانب محدودة من الحياة . ونفس هذا الكلام ينطبق على أدب وردزويرث ، لأن وردزويرث بالرغم من صفائه النادر وصحته النفسية كان فقيرا فى اختباره محدودا فى معرفته بالحياة .

والحياة فى العصر الحديث أصبحت معقدة للغاية . وهذا يجعل مهمة الأديب الخالق ، كالشاعر أو كاتب القصة أو مؤلف المسرح ، مهمة صعبة للغاية ، وهذا يعطى مسئوليته لفنه مسئولية مضاعفة . فكلما امتدت الحياة احتاجت لجهود أعظم للإحاطة بجميع جوانبها .

— ٢ —

أوضح الناقد الكبير ماثيو آرنولد وظيفة النقد الأدبى والخلق الأدبى .

أوضح أن وظيفة الناقد هى تهيئة التربة الفكرية التى ينبت منها الأديب الخالق ، وتهيئة الجو الفكرى الذى يتنفسه الفنان المنشىء .

أوضح أن الناقد والأديب معا مطالبان بمعرفة الحياة .

ولكن المعرفة المطالب بها الناقد معرفة تحليلية تقوم على تقدير القيم الاجتماعية والحيوية وقياسها بمقاييس الصدق والزيف والنفع والضرر والجمال والقبح والسمو والصحة والفساد والضعة والتقدم والتأخر ... إلخ ، ولقد تنتهى هذه المعرفة التحليلية بالنقد إلى الدعوة إلى تغيير القيم الحيوية والاجتماعية بعضها أو كلها أو إلى خلق فلسفة جديدة وفكر جديد تتجدد بهما صورة المجتمع . أما الأديب الخالق فليس مطالبا بخلق فلسفة جديدة وفكر جديد ، ولكنه مطالب بشىء واحد وهو معرفة الحياة معرفة تركيبية ، أى معرفتها فى كافة صورها معرفة عميقة جامعة شاملة ، والانفعال بها والتعبير عنها ووصف صورتها .

جريدة « الشعب » ٢١ مايو ١٩٥٨ .

وفسر آرنولد بهذا المقياس الذى وضعه سر تفوق كاتب على كاتب وسر تفوق عصر على عصر . فضرب بلورد بيرون مثلا ليدلل على أن هذا الشاعر الرومانسى الثورى العظيم كان رغم قوة ملكته الخالقة فقير الفن ، لأنه كان فقير المعرفة بالحياة . وطبق كلامه على الشاعر الرومانسى الثورى العظيم شلى وعلى الشاعر وردزويرث . ثم أطلق الحكم على أدباء الحركة الرومانسية فوصفهم بالفقر والرخاوة والخلو من جوهر الحياة الإنسانية والاجتماعية ، وحاول أن يستقصى أسباب هذا الفقر وهذه الرخاوة وهذا الخلو ، فلم يجد لذلك سببا أهم من نقص معرفة الأدباء الرومانسيين بالحياة .

الأديب والاطلاع

والسؤال الطبيعى الأول الذى يتبادر إلى الذهن هو : ما مرد هذا الجهل بالحياة أو نقص المعرفة بها ؟ أهو نقص الاطلاع والدراسة والتحصيل ؟

أما « آرنولد » فيجيب على هذا بأن الأدباء الرومانسيين ولاسيما شلى وكولريدج كانوا من أوسع الأدباء اطلاعا وأكثرهم إقبالا على دراسة ما وضعه الفلاسفة والمفكرون والمنشئون . ولعل من بينهم من كانوا قليلى القراءة قليلى الثقافة ، ولكن الكثرة المطلقة من فحولهم كانت بغير شك من صفوة المثقفين فى جيلهم ، ومن صفوة المثقفين فى كل جيل .

والسؤال الطبيعى الثانى الذى يتبادر إلى الذهن هو : وما بالنا نتحدث من الكتب وكأنها النهل المقدس الذى ينهل منه الأديب الخالق حكمة الحياة ولا ينهل حكمة الحياة من سواه ؟ أولم نر أن سوفوكليس بين اليونان وشكسبير بين الإنجليز لم يؤثر عنهما أنهما كانا على علم غزير أو على دراية واسعة بما احتوته بطون الكتب ؟ أو لم يثبت سوفوكليس وشكسبير لنا أن الفنان الخالق خير له أن يستوحى الحياة ذاتها من أن يستوحى الكتب التى تعرف بالحياة .

والرد عند أرنولد فى الحالين أن العبرة ليست بعدد الكتب التى يقرؤها الأديب الخالق ، ولكن بنوعها وبمقدار ما فيها من خصوبة وإحاطة بأسرار الحياة ووجوهها المختلفة ، وبمقدار ما يخصب بها وجدان الأديب الفنان وعقله وخياله وشعوره ، ولقد يقرأ الأديب ويقرأ فيأتى على مكتبة كاملة من كتب الثقافة التى لا تخصب رغم كثرتها إلا جانبًا واحداً من وجدانه وركنًا صغيراً من أركان عقله ، ولا تنمى خياله وتذكى

شعوره إلا فى اتجاه واحد ، فيبقى رغم كل ما قرأ فقيرا فى معرفته بالحياة ، فقيرا فى شعوره بها ، فقيرا فى قدرته على التعبير عنها ، وهذا كان حال الشعراء الرومانسيين .

ولقد يقرأ سوفوكليس أو شكسبير من الكتب عددا قليلا ولكنها كتب من تلك الكتب التى تخصب بها نفس قارئها إذا قرأها بعقل متفتح وبوجدان متفتح وبخيال ناشط وبشعور مستعد لأن يستجيب ، وهى كتب قد يقرؤها شاعر آخر بعقل أقل تفتحا أو بوجدان أعماه التحيز أو أغلقه التحجر على فكرة أو مذهب ، فلا يزيد بها وعيه ولا يتحرك لها خياله ولا يهتاج لها شعوره .

فالأمر إذن ليس مجرد ثقافة ، بل لابد من ثقافة خصبة تقع على نفس خصبة أو قابلة للإخصاب . ومعرفة الحياة ليست مجرد قراءة ، بل هى مطالعة فى الكتب والحياة معا بشرط أن تكون الكتب خصبة ومخصبة والحياة خصبة ومخصبة .

عصور الخصوبة
وعصور الجدب

وهنانرى نفاذ ماثيو آرنولد فى حقائق التاريخ ورجاحة عقله وقوة حجته .

فآرنولد يقول إنه كما أن هناك من الكتب ماهو مخصب وماهو مجدب ، كذلك نجد أن الحياة ذاتها فيها الحياة المخصبة والحياة المجدبة ، ولا فرق عند آرنولد بين مطالعة كتاب مجدب وبين مطالعة حياة مجدبة .

بل إن آرنولد يذهب إلى أبعد من هذا ، فهو يقول إن عصور التاريخ نفسها فيها عصور مخصبة وعصور مجدبة ، وعنده أن العصور المخصبة وحدها هى التى يخرج منها وفيها الخلق الفنى العظيم ، وأن العصور المجدبة لايمكن أن يخرج منها وفيها إلا خلق فنى فقير ردىء أو شانه ناقص التكوين .

وأعظم عصور التاريخ خصوبة عصران : هما عصر بركليس الذى عاش فيه الشاعر سوفوكليس ، وعصر اليزابيث الذى عاش فيه الشاعر شكسبير . فخصوبة أدب سوفوكليس وشكسبير من خصوبة هذين الشاعرين حقا ، ولكن خصوبة هذين الشاعرين من خصوبة عصريهما بغير جدال . فغير صحيح إذن أن سوفو كليس أو شكسبير كان قليل

القراءة كما يتوهم بعض الناس ، لأن العصر الذى عاش فيه كل منهما كان عصرا مثقفا أرفع ثقافة ، تموج فيه تيارات الفكر والشعور ، وتتصارع فيه النظم الاجتماعية والعقائد الدينية والمبادىء الإنسانية على ألسنة الناس ، وعلى صحائف الكتب ، وفى كل وجه من وجوه الحياة ، وفى كل طبقة من طبقات المجتمع .

هناك إذن عصور عظيمة خصيبة كما أن هناك رجالا عظماء خصباء . وليس غير العصر العظيم الخصيب بقادر على الخلق العظيم الخصيب فى أى وجه من وجوه الحياة . وما الفن والأدب إلا بعض وجوه الحياة .

علة الرومانسيين
من علة الثورة الفرنسية

وآرنولد يرى فى الأدب الرومانسى الإنجليزى النابع من فكر الثورة الفرنسية ، أدب وردزويرث وبيرون وشلى ، أدبا فجا غير مكتمل النضوج ، وذلك بالرغم من تفجر النشاط الأدبى فى تلك الفترة ، وبالرغم من وفرة طاقة الخلق فيها ، فبيرون عنده كله عاطفة خالية من المادة ، وشلى عنده كله خيال خال من المنطق ، ووردزويرث عنده محدود رغم عمقه ، ينقصه التعدد والاكتمال .

وعند النظرة الأولى نعجب أشد العجب لهذا القصور الغريب ، فعصر الثورة الفرنسية عصر شامخ لا يقل حركة وحيوية من عصر النهضة الأوربية الذى عاش فيه شكسبير ، أو عن اليونان القديمة التى أنجبت سوفوكليس وأضرابه من فحول الأدباء . وقد سبق الثورة الفرنسية ومهد لها من النقد الاجتماعى والفكرى والفلسفى والأدبى ماجدد قيم الحياة كلها ، وكان المنتظر أن يصاحب الثورة الفرنسية أدب خالق غزير وعظيم وفن خالق غزير وعظيم ، كما صاحب الثورة الأوربية فى عصر النهضة وكما صاحب عصر بركليس العظيم فى اليونان القديمة . ولكن هذا لم يحدث .

وتفسير ذلك عند آرنولد أن هناك اختلافا جوهريا بين حركات التجدد فى عصر بركليس وفى عصر النهضة ، وحركات التجدد فى عصر الثورة الفرنسية . فحركات التجدد فى عصر بركليس وعصر النهضة كانت فى أساسها حركات روحية وفكرية ، أما حركات التجدد فى عصر الثورة الفرنسية فاتخذت صبغة سياسية عملية .

وليس معنى هذا أن الثورة الفرنسية كانت خالية من القيم الروحية والفكرية ، فهى على العكس من ذلك نبعت من عقل الإنسان ولم تنبع من حاسته العملية ، نبعت من عقل مونتسكيو وديدرو وفولتير وروسو وهولباخ وكوندورسيه ومابلى وفرلين . ولكن هذا كله كان مصدر قوتها وضعفها فى وقت واحد .

فالأفكار النظرية والفلسفة العقلية أفكار ثابتة وفلسفة لاترتبط بأحداث السياسة الوقتية بل تتجاوز حدودالزمان والمكان .

الفرق بين ثورتين

وهذا هو الفرق بين الثورة الفرنسية والثورة الإنجليزية التى قام بها كرومويل عام ١٦٤٠ وانتهت بإعدام شارل الأول ، وكانت الشرارة التى أشعلتها حق التاج فى فرض الضرائب . ففى ١٧٨٩ كان الفرنسيون يسألون . هل هذا مطابق للعقل والمنطق ؟ وفى ١٦٤٢ كان الإنجليز يسألون هل هذا مطابق للقانون والضمير ؟ وفى هذا يقول آرنولد إن القانون شىء يختلف من زمن لزمن ومن مكان لمكان . كذلك الضمير شىء مطاط فما يراه فرد أو طبقة أو شعب أنه مناف للضمير يجوز أن يراه الغير موافقا للضمير . أما العقل والمنطق فأحكامهما ونتائجهما ثابتة دائمة ملزمة لكل بنى الإنسان فى كل عصر ومكان . وهذا عند ماثيو آرنولد مايجعل الناس ينسون الثورة الإنجليزية وما يجعلهم يذكرون الثورة الفرنسية مهما بعدت الشقة أو انطوت الدهور . « فإنه لأمر عظيم حقا أن نرى أمة بأسرها تلتهب حماسا للعقل المجرد وتلتهب حماسا لتجعل أحكام العقل المجرد تنتصر ، ولاسيما إذا ذكرنا ضآلة الفكر ، أو ما يسمو إلى مقام الفكر وتتجدد به النفس تجددها بالفكر ، فى الدوافع التى تدفع الجماهير الكبيرة » .

الفكر والفعل

ولكن جنون الفرنسيين بتطبيق هذه الأفكار الجميلة ، ووضع هذه المبادئ العقلية موضع التنفيذ العاجل السريع ، هو نفسه عند أرنولد موطن الضعف فى الثورة الفرنسية ، وهو عنده سر ضعف الأدب الرومانسى النابع من الثورة الفرنسية لا فى فرنسا وحدها

ولكن فى إنجلترا كذلك . فالأدباء الرومانسيون الإنجليز الذين تشبعوا بمبادئ الثورة الفرنسية من أمثال بيرون وشلى أرادوا إقامة مجتمع إنسانى يحقق مبادئها هم عند آرنولد أدباء عقليتهم غير إنجليزية رغم أنهم إنجليز .

فالعقلية الإنجليزية بوجه عام عقلية عملية لاتقيم وزنا للمذاهب والنظريات والأفكار مهما كانت منطقية وصحيحة إلا إذا كانت ممكنة التطبيق صالحة ومتمشية مع ظروف المجتمع والبيئة ، وهى تنظر إلى الفكر المجرد نظرها إلى ترف عقلى واجتماعى . وهذا مايجعل التطور الفكرى والاجتماعى فى إنجلترا أنجح وأرسخ وأهدأ وأبطأ منه فى فرنسا لأنه لا يستوحى المنطق والعقل ، بل يستوحى الظروف الواقعية وضرورات البيئة بحيث لايسمح بوجود فجوة كبيرة بين الفكر والفعل وبين الحلم والحقيقة .

ومن هذا كله ، فإن الأدباء الرومانسيين الإنجليز ، وعلى الأخص بيرون وشلى ، الذين تأثروا بمبادئ الثورة الفرنسية ، عاشوا فى عزلة عن المجتمع الإنجليزى وحلقوا فى أجواء فكرية غريبة عن أجواء إنجلترا . وحقيقة الحال كما يقول ماثيو آرنولد أن هذه العزلة ليست فيهم وإنما فى الإنجليز أنفسهم ، لأن أمثال بيرون وشلى إنما اعتنقوا مبادئ تنبع من العقل الإنسانى وتخاطب العقل الإنسانى فى كل مكان . وهذا موطن الضعف فيهم بمثل ماهو موطن الضعف فى الثورة الفرنسية وأدبها بوجه عام . فكل خلق فنى يقوم على وجود صدع بين الفكر والفعل وبين الفن والحياة هو عند آرنولد بمثابة الإجهاض الفنى ، وترجمة الفكر والشعور إلى سياسة أو أدب أو عقيدة دينية إلخ .. لايكون خلقا سليما إلا إذا ضاقت الفجوة بينهما وبين الحياة .

عصور التركيز
وعصور التمدد

والمجتمع الإنجليزى فى عصر الثورة الفرنسية ماكان يكتفى برفض الفكر المجرد والحقائق النظرية ، وإنما كان ينظر لها بارتياب نظره إلى بضائع مستوردة من الخارج . لهذا مرت إنجلترا فى عصر من العزلة الفكرية يصفه ماثيو آرنولد بأنه عصر تركيز . وهو يرى أن الأمم تتناوبها عصور تركيز وعصور تمدد . وعصور التركيز هى عصور الضعف والانكماش وخوف الأمة على شخصيتها ومقومات ذاتيتها من كل تأثيرات فكرية أجنبية يجوز أن تعصف بتقاليدها أو بعقائدها أو بنظمها أو بكيانها كله .

وهذه كانت حالة انجلترا فى عصر الثورة الفرنسية وما بعدها بقليل . أما عصور التمدد فهى عصور القوة والاطمئنان ، عصور لاتخشى فيها الأمة على ذاتيتها من تسرب الفكر الأجنبى بسبب إحساسها بالحصانة والأمان ، ولاتجزع أمام النقد الذى يحلل القيم الروحية والفكرية والاجتماعية ويسلط عليها شعاع الفكر .

وعند آرنولد ان عصور التركيز هى عصور البناء والتدعيم وانطواء الأمة على ذاتها لترسيخ شخصيتها حتى تنتصر على ضعفها وتستكمل عدتها للحياة . أما عصور التمدد فهى عنده عصور الخلق والابتكار والإشعاع ، ولكن الخلق الحقيقى عنده لايبدأ إلا إذا مهد له النقد بمراجعة سائر القيم الروحية والفكرية والاجتماعية وغربلتها وتجديدها وتصحيحها . وكان آرنولد يرى أن انطواء إنجلترا على نفسها وجزعها أمام تيارات الفكر الأجنبى منذ الثورة الفرنسية حتى منتصف القرن التاسع عشر كان له مايبرره لأنها كانت فى تلك الفترة مشغولة بتحقيق تقدمها المادى ورخائها الاقتصادى ومكن تعايشها السلمى مع أوربا من تسرب الأفكار الأوربية إليها تسربا هادئا قليلا . أما وقد فرغت إنجلترا نحو عام ١٨٥٠ من عملية البناء الأساسية ولم تعد تخشى خطرا من الفكر الأجنبى على شخصيتها ، فلم يعد هناك مبرر لهذه العزلة أو لهذا التركيز ، ولم يعد هناك مبرر للخوف من انتعاش الحياة الفكرية ومن تفتح النفس للنقد وتفتح العقل والقلب للأخذ والعطاء .

وظيفة النقد

هذه إذن وظيفة النقد كما حددها ماثيو آرنولد : تسليط نور العقل على كل ما فى المجتمع من قيم روحية وفكرية واجتماعية وعلى كل ما فيه من نظم وأوضاع ترتكز على هذه القيم ، واكتشاف القيم الجديدة التى تقوم عليها الحياة الجديدة والخلق الجديد .

ولكن النقد لن يكون مثمرا إلا إذا اتبع منهجا معينا يجمله ماثيو آرنولد فى معنى واحد هو « النزاهة أو الخلو من المصلحة » . وهو لايقصد بذلك الخلو من الهدف ، ولكن يقصد أن يلتزم النقد دستور طبيعته ومقاييس ذاته فلا يستمد دستوره أو مقاييسه من أى شىء آخر . وما دستور طبيعته إلا إعمال الذهن إعمالا حرا فى كل موضوع يتناوله الذهن . والنزاهة أو الخلو من المصلحة عند آرنولد لايكون إلا بالبعد عن الحياة العملية وما فيها من ضرورات وجزئيات . وهو لايكون إلا بالامتناع امتناعا تاما من خدمة أى اعتبار من تلك الاعتبارات السياسية العملية المغرضة التى تتصل بالأفكار

لتسخيرها فى علاج مشكلة مؤقتة أو فى خدمة غرض جزئى فإن « وظيفة النقد بكل بساطة ، هى أن يعرف النقد خير المعارف والأفكار البشرية ، وأن يقوم بدوره بالتعريف بما عرف ، فيخلق بذلك تيارا من الأفكار الصحيحة المتجددة ، وأن يفعل كل ذلك بأمانة لاتعرف اللين وبالكفاءة اللازمة . غير هذا لايدخل فى وظيفة النقد الذى ينبغى أن يتجنب كل المسائل ذات النتائج والتطبيقات العملية ، تلك المسائل التى لن تعدم على الدوام من يهتم بإبرازها الإبراز اللائق بها » .

إن الناقد حقا قاض كما يقول الناس ، ولكن القضاء ليس وظيفة النقد الأولى . وإنما وظيفة النقد الأولى هى المعرفة المتجددة دائما أبدا ، يكتسبها ويعطيها للغير ، ومن خلال هذا التنوير بالمعرفة يعرض الناقد أحكامه ، يعرضها ولا يفرضها ، يعرضها عرض المرشد والصديق ، ولا يفرضها فرض المشرع الذى يطلق الأحكام المجردة .

– ٣ –

بعد أن أوضحنا وظيفة النقد عند الناقد الكبير ماثيو آرنولد ، وهو عميد النقد الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، ننتقل إلى إيضاح وظيفة النقد عند الشاعر الناقد العظيم ت . س . إليوت ، وهو بغير شك عميد الشعر الإنجليزى المعاصر ، وبغير شك قطب من أقطاب النقد الإنجليزى المعاصر على أقل تقدير ، فمن الناس من يعدونه عميد النقد الإنجليزى فى العصر الحديث .

ولإليوت جملة آراء هامة فى موضوع وظيفة النقد .

خطأ آرنولد

فآرنولد عند إليوت تورط فى بعض الخطأ لما فرق تفرقة حادة بين الملكة الخالقة والملكة الناقدة ، وآرنولد جانب الحق فى نظر إليوت عندما قرر أن وظيفة النقد الأولى هى تهيئة الجو للخلق الفنى ، وتمهيد الطريق لعصور الخلق بمراجعة كل مافى الحياة من قيم ومعتقدات وتسليط نور العقل عليها .

جريدة « الشعب » ٤ يوليو ١٩٥٨ .

فإليوت يرى أن ماثيو آرنولد أغفل الدور الهام الذى يؤديه النقد فى عملية الخلق نفسها ، وهو يقول فى ذلك : « والراجح حقا أن الجزء الأكبر من العناء الذى يكابده المؤلف فى إنشاء عمله جهد نقدى ، هو الجهد الذى يبذله المؤلف فى الغربلة والتوليف والبناء والمحو والتصحيح ووضع الأشياء موضع الاختبار . فهذا الجهد الشاق جهد نقدى بمقدار ماهو جهد خلقى . بل إنى أقرر أن النقد الذى يقوم به الكاتب المتمرس المدرب فى إنشاء عمله الفنى هو أشد أنواع النقد جوهرية وأرفعها مقاما . وكما أظن أنى أسلفت القول ، أعود فأقول إن بعض الكتاب الخالقين أعظم من بعضهم الآخر لا لشىء إلا لأنهم يفضلونهم فى ملكة النقد » .

وبعبارة أخرى نجد أن إليوت يقرر فى وضوح أن الأديب الخالق لا يكون أديبًا خالقًا إلا إذا كان فى الوقت نفسه أديبا ناقدا . وبمقدار النقد يكون الخلق فالخالق العظيم لابد أن يكون ناقدا عظيما ، والناقد التافه لايمكن أن يكون منه إلا خالق تافه . وآية ذلك عند إليوت هو أن مانسميه عملية الخلق وهى قائمة على التأليف والتركيب قائمة كذلك على النقد والتحليل . فهذا الذى نسميه تأليفا وتركيبا إنما هو تأليف عناصر فنية وتركيب اختبارات حسية وشعورية وعقلية إلخ . ولكن هذا التأليف والتركيب لا يأتى جزافا بل يقوم على الاختيار أولا ، اختيار الاختبار أو المضمون واختيار الصورة التى يظهر فيها الاختبار أو المضمون ، والاختيار معناه تفضيل الأحسن والأخذ بالأفضل . والاختيار يتضمن استبعاد الردىء وتصحيح الناقص من الأفكار والمشاعر والإحساسات إلخ . والبناء الفنى لا يأتى جزافا بل يقوم على اختيار مواد البناء وعلى اختيار صورة البناء . والفنان المختار لا يختار إلا إذا عرف ماذا يختار وكيف يختار ، أو اتصف بصفة التمييز بين ما هو جيد وما هو ردىء . وهذه بالذات هى موهبة الناقد .

فالخالق إذن ناقد قبل أن يكون خالقا ، أو مع كونه خالقا . وكل خلق قائم على النقد والتمييز ، أو أن النقد شىء ملازم لعملية الخلق . وهذا معنى قول إليوت ان تفوق فنان على فنان مرده فى المقام الأول أنه أفضل منه فى موهبة النقد . فكل فنان ينقد عمله الفنى صورة ومضمونا أثناء عملية الخلق الفنى ، وهو يميز الصالح من الخبيث فى كل ما يتناوله وفى الطريقة التى يتناول بها الأشياء . وهو بفضل هذا النقد والتمييز يصفى عمله الفنى من الشوائب ما أمكن ذلك ، ويحسن اختيار المضمون والصورة ما أمكن ذلك ؛ فإن كان على حاسة نقدية رفيعة وعلى قدرة مميزة خارقة جاء عمله الفنى رفيعا وخارقا .

الصنعة والإلهام

كل هذا الكلام يوحى بأن الفن والخلق صنعة لا الهام ، وأعداء هذا الرأى يقولون إن الفن والخلق إلهام لا صنعة . هم يذهبون إلى أن الفنان لا يختار ولا يميز ولا يغربل ولا يصحح ولا ينقح ولا يحكك ، وإنما يوحى إليه بكل ما ينشىء . كل شىء يختمر فى عقله الباطن ، والإلهام الفنى فى عصره وشرح مقومات الحياة والأدب بمثابة صوت داخلى يهتف فى نفس الفنان ، ويملى عليه ماينبغى أن يكتبه وكيف ينبغى أن يكتبه . وما على الفنان إلا الإصغاء إلى هذا الصوت الداخلى . فعملية الخلق بهذا المعنى ليس فيها اختيار ولا تمييز ولا إعمال لملكة النقد فى الفنان .

ولكن إليوت يرى أن هذه النظرية ، نظرية الصوت الداخلى ، نظرية خاطئة ، فكل خلق عنده يقوم على نقد . والفرق بين أديب خالق أدبه يقوم على الصنعة ، وأديب خالق أدبه يقوم على الإلهام ، هو أن الأول يضيع وقتا طويلا فى عملية الاختيار والتصحيح والصقل وغير ذلك من عمليات النقد ليبلغ بعمله حد الكمال ، بينما الثانى تنشط ملكة النقد فيه أثناء حماس الخلق نفسه . وغير صحيح أن نفترض أن العمل الفنى الذى خرج إلى الوجود دون جهد نقدى واضح ، خال من الجهد النقدى . فنحن لا نعرف ما يجرى فى دخيلة عقل الأديب الخالق من نشاط نقدى خفى سابق لكل خلق فنى وممهد له .

العكس غير صحيح

وهذا الرأى فى العلاقة الحميمة بين الخلق والنقد يثير مسألة متفرعة منها ، ألا وهى : إذا كان قسم كبير من الخلق فى حقيقته نقد ، فهل يجوز أن نقول إن قسماً كبيراً من النقد فى حقيقته خلق ؟

ويجيب إليوت على هذا السؤال بقوله إن عكس القضية غير صحيح ، فالخلق شىء مستقل يدور حول موضوعه ، بينما الأصل فى النقد أنه لا يدور حول نفسه بل يدور حول موضوع آخر ، ومن هنا استحال أن يخامر الخلق النقد كما يخامر النقد الخلق . وعند إليوت أن النقد يبلغ أرفع مراتبه وأصدق غاياته حين يتحد النقد مع الخلق فى جهاد الفنان لإنشاء العمل الفنى .

ومن هذا اتجـه إليـوت إلى الظن بأن أرقى نوع من النقـاد هـم النقـاد الذين يمارسون عملية الخلق الفنى بأنفسهم ويتقنون الخلق . وبهذا المنطق يشترط إليوت فى ناقد الشعر الموفق أن يكون هو نفسه شاعرا موفقا ، ويشترط فى ناقد الرسم الموفق أن يكون هو نفسه رساما موفقا ، إلخ . وأهم موهبة يرى إليوت وجوب توفرها فى هذا النوع من النقاد المنشئين هى ما يسميه « دقة الإحساس بالواقع ، وهى موهبة خطيرة ونادرة معا ، فضلا عن أنها موهبة لاتثير الإعجاب العام إلا بصعوبة » .

فدقة الإحسـاس بالواقع مـوهبـة لا تنمـو إلا فى بطء شـديد ، واكتمـال نمو هذه الحاسة فى الانسان هو عند إليوت قمة الحضارة أو ما يقرب من ذلك . فما أكثر وجوه الواقع التى ينبغى علينا أن نرتادها بالعلم ، وأن نسيطر عليها بالمعرفة ، وأن نصفيها من خزعبلات الأوهام .

النقد التفسيرى

وتبدو أهمية الإحساس بالواقع فيما نسميه عادة بالنقد التفسيرى الذى يقوم على الشرح على المتون ، ففى مثل هذا النوع من النقد ينتهى أمر الناقد بإصدار الأحكام على العمل الفنى من حيث تمام المضمون ونقصه ومن حيث جمال الصورة وقصورها ، وهى أحكام يصعب إثباتها بالدليل الخارجى . فقول ناقد من النقـاد أن هذا التركيب أو ذاك جميل الجرس أو فقير فى الشعـور شىء يصعب إثباتـه ، ولا يتحقق صدقـه إلا لمن توفرت له نفس خبرة الناقد ودقة احساسه بالواقع . وليس هناك مقياس واضح نستطيع أن نسبر به غور هذه الموهبة عند مختلف النقاد الذين يمارسون النقد التفسيرى ، إلا أن نمتحن صدق أحكامهم المرة بعد المرة بالعودة إلى النص الأدبى نفسه . ومن هنا كان فى مقابل كل ناقد موهوب يفسر الأدب تفسيرا صادقا نجد ألف ناقد دعى أو فاشل يفسر الأدب تفسيرا شائها . وهذا دليل على ندرة هذه الموهبة ، موهبة الإحساس بالواقع .

والنقد التفسيرى فى مجموعه عملية محيرة ، لأن الاحتكام المتوالى إلى النص لمعرفة صدق النقد من فساده لايضمن لنا صدق أحكام النقد التفسيرى أو تصور هذه الأحكام . فقد يكون القصور فينا لا فى الناقد ونقده . ولا مفر فى نهاية الأمر من الاعتماد على أشخاصنا فى عملية الحكم على النص وعلى نقده معا .

لهذا كان خير نوع من أنواع النقد التفسيرى ما لا « يفسر » ، بل يزود قارئه بوجوه الواقع التى يمكن أن تؤدى إلى الحكم ، ولا سيما وجوه الواقع التى يجهلها القارئ أو لا يلتفت إليها . وفى هذا يقول إليوت إنه يرى من تجربته الخاصة فى الإرشاد الأدبى أن هناك سبيلين لا ثالث لهما لتقريب النصوص إلى الذوق : أحدهما هو عرض الحقائق الخاصة بالعمل الأدبى من حيث منشؤه ووضعه وظروفه ، وثانيهما هو مفاجأة القارىء بما فى النص من وجوه القوة والجمال ، وإذا كان التعريف بشعر شكسبير مثلا يقتضى عرض الحقائق الكثيرة الملابسة لهذا الشعر كشرح قوانين النظم فى أيامه وبيان مدارس الإنشاء الأخرى المطابقة له والمغايرة له ، فإن من الشعراء من لا نتذوق شعرهم إلا بالتلاوة والإلقاء ليصل سحرهم إلى القلب مباشرة .

المقارنة والتحليل

فأهم أداتين فى يد الناقد هما المقارنة والتحليل ، وليس المقصود استخدام هاتين الأداتين استخداما آليا كما يفعل بعض النقاد والباحثين حين يحصون كم مرة استخدمت فيها شخصية معينة فى القصة الإنجليزية ، ولكن المقصود هو معرفة مايقارن وما يحلل . والنقد التفسيرى لا يكون حيا إلا إذا عرف الناقد كيف يستخدم هاتين الأداتين : أداة المقارنة ، وأداة التحليل . والنقد التفسيرى لايكتفى بتشريح جثة النص الأدبى بل يضيف إليها من عنده قطعا وأجزاء يثبتها فى أماكنها من النص ، وبذلك تدب الحياة فى الجثة الهامدة .

فى الإلهام

أفلاطون الفيلسوف معروف للخاص والعام ، أما أفلاطون الناقد الأدبى ، فلا يعرفه إلا المختصون فى دراسة النقد والأدب ، ولم يكن أفلاطون أول من تصدى لفلسفة الفن والنقد الأدبى بين اليونان ، ولكنه كان أول مفكر فحل فى العالم القديم ناقش مشاكل الفن والأدب مناقشة منهجية قبل أرسطو ، فترك مذهبا فى الفن والأدب لايقل خطورة وأثراً عن مذهب أرسطو .

تصدى أفلاطون لطبيعة الشعر فى محاورته المشهورة « أيون » التى وضعها نحو ٢٩٠ ق . م . ، وفيها جعل سقراط يعلم « أيون » أن الشعر وليد الإلهام لا الصناعة ، وقد توسع أفلاطون على لسان سقراط فى تطبيق نظرية الإلهام فجعلها تشمل النقد كذلك . فقد كان سقراط يستمع إلى « أيون » وهو يستفيض فى حماسة دفاعا عن الشاعر العظيم هوميروس صاحب « الإلياذة » و « الأوديسا » ، منوهاً بعظمة فنه موضحا مواطن الروعة فى شعره ، فاستوقفه سقراط قائلاً :

سقراط : أرى أنك يا أيون ، وسأمضى فى حديثى لأشرح لك ما أظن أنه علة ذلك ، ان ما أوتيت من هبة تجعلك تتقن الكلام عن هوميروس كل هذا الإتقان ليس من الفن بل من الإلهام . فالذى يحركك قوة إلهية منها تلك القوة الكامنة فى ذلك الحجر الذى يسميه يوريبيدس بالمغناطيس ، ولكن اسمه الشائع حجر هرقل . فهذا الحجر لايجذب الأطواق الحديدية فحسب ، بل ويشحنها كذلك بقوة مماثلة تجعلها تجذب غيرها من الأطواق . ولقد نرى أحيانا عددا من قطع الحديد والأطواق وقد تعلق بعضها بالبعض الآخر بحيث تتكون منها سلسلة طويلة جدا : وكل هذه الأطواق إنما تستمد قوة تعلقها

جريدة « الشعب » ١٩ نوفمبر ١٩٥٨ .

من الحجر الأصلى . وبالمثل نجد أن ربة الشعر تلهم بنفسها أناسا أولا ، ومن هؤلاء الملهمين تتعلق سلسلة من الناس الآخرين الذين يتلقون عنهم الإلهام » .

فالشاعر الفذ عند أفلاطون ليس ملهما بفتح الهاء فحسب ، ولكنه ملهم بكسرها كذلك . الشاعر الفذ يأخذ الوحى من منبعه وهو ربة الشعر ، ويصبح بدوره منبعا من منابع الالهام . وهو لايلهم غيره من الشعراء وحدهم ، ولكنه يلهم النقاد أيضا ، فيذكى فيهم ملكة الذوق والإحساس بالجمال .

الشاعر الفذ عند أفلاطون يتلقى الشعر بالإلهام . وفى هذا يقول سقراط لأيون : « فكل الشعراء الموفقين ، سواء منهم شعراء الملاحم أو شعراء الغنائيات ، لاينظمون قصائدهم الجميلة بالفن ، ولكن ينظمونها لأنهم ملهمون ومدخولون ملبسون ، وكما أن عذارى كوريبانت فى قصفهن لا يملكن وعيهن حين يرقصن ، كذلك شعراء الغنائيات لايملكون وعيهم حين ينظمون أغانيهم الجميلة ، بل تراهم يخضعون لسلطان الموسيقى والأوزان فيلهمون وينبسون ، ومثلهم مثل عذارى باخوس اللائى يملأن الجرار باللبن والشهد من الأنهار وهن تحت تأثير ديونيزوس « رب الخمر » ، ولا يفعلن ذلك وهن بكامل عقولهن . وهذا عين ماتفعله روح الشاعر الغنائى ، كما يقول شعراء الغناء أنفسهم : فهم ينبئوننا بأنهم يأتون بالأغانى من ينابيع الشهد ، ويقطفونها من رياض ربات الفنون ومن ودیانهن الخضراء ، ويطيرون كالنحل من زهرة إلى زهرة . وهذا صحيح . فالشاعر كائن قدسى ، خفيف ومجنح ، وهو عاجز عن الابتكار حتى يوحى إليه ويفقد وعيه ويغيب عن رشده . فإذا لم يبلغ الشاعر هذه الحالة كان بلا حول ولا قوة على النطق بنبوءاته » .

فأفلاطون على لسان سقراط يربط الشعر ولحظات الوحى الفنى بالنشاط الباطنى ، أى باللاوعى والعقل الباطن كما نقول نحن اليوم ، أو بالجن والجنون كما كان الرومان والعرب يقولون . فالعرب قد تحدثوا عن « شيطان الشاعر » ، والعرب قد تحدثوا عن « وادى عبقر » ، وهو واد تسكنه الجن ملهمة الشعراء والأفذاذ عامة ، ومنه اشتقت كلمة العبقرية .

والشاعر الأصيل عند أفلاطون منافس للإلهام من أى نوع كان ، منافس للالهام الفنى على وجه التخصيص . وهذا الرأى ينسجم مع بقية أركان الفلسفة الأفلاطونية

التى تقابل دائما بين العقل والإلهام ، وترفع مقام العقل إلى أسمى الدرجات بوصف أن العقل ، وهو أداة الفلسفة والفلاسفة ، قادر على إدراك كليات الوجود وحقائقه العليا ، وهو ينسجم مع حملة أفلاطون على الشعر والشعراء فى الكتاب العاشر من « الجمهورية » وفى غيره من المواضع ، وينسجم مع إصراره على تقديم الفلسفة على الشعر والفلاسفة على الشعراء .

ومع كل هذا فنحن نقف حائرين أمام هذا النص المشهور حتى ليخيل إلينا أن كاتب « الأيون » غير كاتب « الجمهورية » . فهو فى « الأيون » يصف الشاعر بأنه « كائن قدسى ، خفيف ومجنح » . وهو لايشير إلى قدرة الشعراء على النبوة ضمنا ، بل ينص عليها صراحة حين يقول على لسان سقراط :

« وما أكثر ما ينظمه من جليل الكلام من أعمال الناس ، ولكن حالهم كحالك ياأيون حين تتحدث عن هوميروس . فهم لايتحدثون عن تلك الأعمال كما تقضى قواعد الفن ، بل يوحى إليهم بمحض الإلهام أن ينطقوا بما تدفعهم إليه ربة الشعر ولم ينطقوا بسواه . فالشاعر لاينشد بقوة الفن ولكن ينشد بالقوة الالهية . ولو أنه تعلم نظم القريض بقواعد الفن لعرف كيف يقول الشعر فى كل موضوع لا فى موضوع واحد فحسب . ولهذا فالله يستولى على عقول الشعراء ويستخدمهم رسلا له كما يستخدم المتنبئين والأنبياء المقدسين ، حتى نعرف ، نحن الذين نستمع إليهم ، أنهم لايقولون من عندهم شيئا حين ينطقون بهذه الدرر اليتيمة فى غير وعيهم ، بل إن الله ذاته هو المتكلم فيهم ، وأنه إنما يتحدث إلينا عن طريقهم . وفى فيخوس الكليدى مثل بارز يؤيد قولى هذا : فهو لم يكتب شيئا يستحق أن ينكره أحد ما خلا صلاة الشكر التى يترنم بها كل فم ، وهى قصيدة من أجمل ماخط اليراع ، بل هى إلهام خالص من ربة الشعر كما يقول الشاعر نفسه . فبهذا يبدو أن الإله يدلنا بما يجلو كل شك على أن هذه القصائد الرائعة ليست من البشر ولا من عمل الانسان ، وإنما هى سماوية ومن صنع الله . ويدلنا أيضا على أن الشعراء ماهم إلا تراجمة الآلهة التى يتملك كل منها شاعرا من الشعراء . أو لم يكن هذا هو الدرس الذى أراد الإله أن يلقيه علينا حين غنى أعذب القريض بأفواه أردأ الشعراء ؟ ألا ترى أنى أصبت فى القول يا أيون ؟ » .

هذا الكلام الواضح لايدع مجالا للشك فى أن أفلاطون صاحب « الأيون » كان يرى أن الروح التى تتقمص الشعراء فى لحظة الوجد الفنى ليست روحا خبيثة ولا مسا شيطانيا ، ولكن نفس من ذلك النفس الجبار الذى يملأ أرجاء الكون بالحق

والخير والجمال . ومن هذه الفكرة التى تقدس الشاعر وتربط مابين إلهام الشعر ووحى النبوة نبعت فكرة الشاعر « الفاتيس » التى قال بها الرومان وتفشت فى العقيدة الرومانسية فى كل أدب من الآداب ؛ و « الفاتيس » هو النبى الذى هتك أمام بصره حجاب الزمان والمكان فرأى من الحقائق العليا مالا يراه البشر ، وتنبأ للناس بما سيكون .

فكيف نوفق بين هذا القول وقول أفلاطون فى أكثر من موضع بأن الشعراء كذابون ؟

فى التقليد

من أشهر العبارات المأثورة عن أرسطو قوله إن « الفن تقليد الطبيعة » ، وقد اقترنت نظرية التقليد هذه باسم أرسطو حتى أوشك الناس أن يعتقدوا أن أرسطو هو مبتدع هذه النظرية . وحقيقة الأمر أن أرسطو إنما كان يستخدم اصطلاحا فى نقد الأدب وفى فلسفة الفن شائعا بين المثقفين فى أيامه ، وهو اصطلاح استقر فى لغة النقد بفضل أفلاطون الذى عرفه وناقشه مناقشة مستفيضة فى هذا الكتاب العاشر من « الجمهورية » التى وضعها حوالى عام ٣٧٣ ق . م .

والحوار يدور بين سقراط وجلوكون ، وعلى لسان سقراط يشرح أفلاطون فكرته القائلة بأن الفن تقليد للطبيعة . ونقطة الابتداء عنده هى أن تعدد الموجودات دليل وحدانيتها الأولى فى عالم المثل ، وأن وجود الجزئيات الخاصة يلزمنا باستخلاص وجود الكليات العامة . فتعدد الأشجار مثلا هو دليلنا على وجود فكرة الشجرة ، وهى فكرة أولية مثالية مجردة سابقة فى الوجود على مانراه حولنا من أشجار فى العالم المادى ، وفى هذه الفكرة المجردة ، أو المثال ، يكمن جوهر الشجرة . كذلك تعدد الناس فى الدنيا يلزمنا باستنتاج واحد هو فكرة « الإنسان » ، الإنسان المثال المجرد السابق فى الوجود على كل من نراهم حولنا من الناس ، ومنه انحدر كل من نراهم حولنا من الناس . وهو شىء من قبيل قولنا إن وجود أبناء آدم دليل على وجود آدم ، وهو النموذج الأول للبشرية الذى منه انحدر كل بنيه .

جريدة « الشعب » ٢٤ نوفمبر ١٩٥٨ .

« فالإنسان » فى أفلاطون سابق على « الناس » ، والناس فى أفلاطون ما هم إلا تحقيق فكرة الإنسان فى العالم المادى . ولو أن أفلاطون استخدم فى شرحه هذا التقابل بين « الإنسان » و « الناس » أو بين آدم وبنى آدم ، لما وجدنا فى كلامه غرابة ولا عسرا . ولكنه يستشهد بالموائد والفرش فى الحوار بين سقراط وجلوكون .

سقراط : فلنبدأ إذن بالبحث على طريقتنا المألوفة : كلما وجدنا لطائفة من الأفراد اسما مشتركا بينهم ، افترضنا أن لهم كذلك فكرة أو صورة مماثلة : أتفهم مرادى ؟

جلوكون نعم ، أفهمه .

– فلنضرب على ذلك مثلا مألوفا : إن فى العالم فرشا وموائد كثيرة . أليس الأمر كذلك ؟

– أجل .

– ولكن ليس هناك سوى فكرتين أو صورتين لهذه الأشياء ، إحداهما فكرة الفراش ، والأخرى فكرة المائدة .

– هذا صحيح .

– ولكن صانع كل منهما يصنع فراشا ننتفع نحن به أو يصنع مائدة نستخدمها وفقا للفكرة ، كما نقول فى هذا المثال وما شابهه من الأمثلة ، ولن نجد صانعًا يصنع الأفكار ذاتها . فكيف للصانع أن يصنع الأفكار ؟

– هذا محال .

– ثم إن هناك فنانا آخر ، وإنى أحب أن أعرف رأيك فيه .

– ومن يكون هذا الفنان ؟

– هو صانع كل ما يصنعه غيره من الصناع .

– يا له من رجل فذ ؟

– تمهل قليلا تجد من الأسباب ما يضاعف إعجابك به ، فهذا الفنان هو الصانع الذى لا يستطيع أن يصنع آنية من كل لون فحسب ، بل ويستطيع كذلك أن يصنع النبات والحيوان ، بل وان يصنع نفسه أيضا وكل شىء عداه : هو يستطيع أن يصنع الأرض والسماء ، وكل ما كان فى بطن الأرض ، وكل ما احتوته السماء ، وهو يصنع الآلهة كذلك .

– لابد أنه ساحر ، بغير جدال .

– أرى أنك لاتصدق ما أقول . أتشك فى كلامى ؟ أتقصد أن مثل هذا الصانع أو الخالق لا وجود له ، أو أنه قد يكون لكل هذه الأشياء صانع بمعنى من المعانى ؛ وقد لا يكون لها صانع بمعنى آخر ؟ أترى أن هناك طريقة تستطيع بها أن تصنع كل هذه الأشياء بنفسك ؟

– أية طريقة هذه ؟

– هى طريقة سهلة فى متناولك . أو على الأصح هناك طرق عديدة يمكن بها إنجاز هذا العمل العظيم على وجه السرعة وبسهولة ، بل بسرعة المرآة إذ تديرها ثم تديرها ، وما أسرع ما تصنع بها الشمس والسموات والأرض ، وتصنع بها شخصك وأنواع الحيوان الأخرى والنبات وسائر الأشياء التى كنا نتحدث عنها منذ هنيهة ، أجل تصنعها جميعا فى المرآة .

– قال « جلوكون » : نعم ، ولكنها لن تكون سوى مظاهر ليس غير .

– قلت : أحسنت القول كل الإحسان ، أنت تقترب الآن من بيت القصيد . والرسام أيضا خالق على هذا الغرار ، أى خالق يخلق المظاهر . ألست تراه كذلك ؟

– طبعا .

– ولكنى أخالك قائلا : ان ما يخلقه الرسام زائف ، ومع ذلك فالرسام يخلق الفراش الذى يرسمه بمعنى من المعانى .

– قال : أجل ، ولكنه لا يخلق فراشا حقيقيا .

– وما قولك فى صانع الفراش ؟ ألم تقل انه كذلك لا يخلق الفكرة التى نعدها نحن جوهر الفراش ، بل يخلق فراشا معينا لا غير ؟

– نعم ، قلت ذلك .

– إذن ما دام لا يصنع ما هو موجود ، فهو غير قادر على صنع الوجود الحقيقى بل هو لا يصنع إلا ما يشبه الوجود . ولو قال قائل إن عمل صانع الفراش أو أى صانع آخر له وجود حقيقى ، فلست أحسب أن أحدا يخاله يقول الحق .

– فأجاب قائلا : سيقول الفلاسفة على كل حال إنه لم يقل الحق ..

– لدينا إذن ثلاثة فرش : أحدها موجود فى الطبيعة ومن صنع الله ، فهذا ما يخيل إلىّ أننا نستطيع أن نقرره ، فما من أحد سواه يمكن أن يكون صانعه .

– ما من أحد سواه .

– ثم هناك فراش آخر ، وهو من صنع النجار ؟

– نعم .

– وفراش الرسام ، هو الفراش الثالث .

– نعم ، فهناك فرش ثلاثة .

فالعبرة فى هذا الكلام هى أن أفلاطون ميز ثلاث مراحل أو درجات أو أنواع من الخلق ، أولها خلق فكرة الأشياء أو مثال الموجودات ، وهذا من عمل الله وحده ، وهو الخلق الوحيد الذى يمكن أن نسميه خلقا حقيقيا ، لأنه خلق لجوهر الأشياء . وثانيها خلق الأشياء فى وجودها المادى ، وهو ليس خلقا بالمعنى الأصيل بل مجرد تقليد للمثال وللتصميم المجرد الكامل ، وثالثها هو الخلق الفنى ، وهو تقليد التقليد ، وهو بعيد عن الجوهر والحقيقة بثلاث درجات . فإذا كانت الطبيعة المادية نفسها تقليدا للطبيعة المثالية كان تقليد الفنان للطبيعة تقليدا للتقليد . وإذا خرجنا من دائرة الفرش والموائد الأفلاطونية ، وجدنا مثالا أوضح وهو الإنسان : الله خلق الإنسان المثال ، وهو الخلق الوحيد فى الجوهر والحقيقة . الآباء والأمهات حين يتناسلون يخلقون إنسانا فى الظاهر فقط ، وهم فى الحقيقة يقلدون الخلق الأعلى فى الجوهر وحده . وأخيرا فإن الفنان حين يرسم صورة الإنسان إنما يقلد هذا التقليد ، فهو الصانع الثالث ، وهو بعيد عن الحقيقة بثلاث درجات .

ولمن يقول إن الفن مرآة الطبيعة أو الحياة ، والمرآة صادقة أمينة ، يقول أفلاطون إن هذا آية كذب الفن وخداعة ، لأن المرآة كاذبة خداعة توهمك بأنها تخلق الأشياء وهى لا تعكس إلا مظهرها ، وأنت تستطيع فى دقيقة واحدة أن تخلق الكون كله بالمرآة إن درت بها فى كل اتجاه تجلت لك فيها قبة السماء والأفلاك والجبال والوديان وكل ما حولك من أناس وحيوان ونبات وجماد : ورأيت فيها نفسك علاوة على ذلك . فإذا لم تر الأصل حسبت هذا خلقا ، ولكنه مجرد خلق زائف لمظهر الأشياء .

الأدب والمنفعة

السبب الأول الذى جعل أفلاطون يحمل على الشعر والشعراء ، وعلى الفن والفنانين بوجه عام ، اعتقاده بأن الفن ، وهو صورة الحياة ومرآة الطبيعة ، قائم على الزيف لأنه تقليد لمظهرالحياة من دون جوهرها ، وتصوير لسطح الطبيعة من دون حقيقتها . ومن هذا السبب الرئيسى تفرعت بقية اعتراضاته . فكلما ازداد الإتقان الفنى كان التقليد محكما ، ولكن التقليد مهما بلغ من الإحكام فلن يغير من الأمر شيئا ، ولن يخرج منه اللا إحكام فى التزييف . وإحكام التزييف أدعى إلى إحكام الخداع ، لأن الفنان المتقن لفنه قدير على أن يوهم الناس بأن مايرونه أو يسمعونه أو يتمثلونه إنما هو الحياة نفسها والطبيعة ذاتها ، وهو قدير على أن يلقى فى روعهم أنه العارف بكل وجوه الحياة أو الطبيعة أو المحيط بكل أسرارها . فإذا بلغ الإتقان الفنى مبلغ الكمال كان الفنان بمثابة الساحر الذى يظهر الوهم فى مظهر الحقيقة ، ويخاله الناس لسذاجتهم عارفًا بكل شىء قادراً على كل شىء .

وفى هذا يقول سقراط لجلوكون فى الباب العاشر من « الجمهورية » :

سقراط : وعندما ينبئنا أحد بأنه قد وجد رجلا يعرف كل فن من الفنون ، وكل مايعرفه سواه من غير الفنون ، بل ويعرف كل شىء من الأشياء معرفة أدق من معرفة أى إنسان آخر بها ، أقول إن جاءنا كائن من كان بهذا القول فإنى أحسب أننا لن نرى فيه إلا رجلا سانجا أغلب الأمر أنه التقى بساحر من السحرة أو ممثل من الممثلين خدعه فدخل فى روعه أنه عليم بكل شىء ، لأن هذا الرجل الساذج لم يكن ليعرف كيف يحلل كنه المعرفة أو الجهل أو التقليد .

جريدة « الشعب » ٢ ديسمبر ١٩٥٨ .

جلوكون : هذا حق لا شك فيه .

– وعلى هذا فحين نسمع أناسا يقولون عن كتاب التراجيديا أو عن هوميروس ، وهو امامهم ، إنهم يعرفون جميع الفنون وكل الأمور الإنسانية ، ويعرفون الفضيلة والرذيلة ، كما يعرفون الأمور الإلهية أيضا ، باعتبار أن الشاعرالمجيد لايحسن نظم الشعر إلا إذا عرف الموضوع الذى يتناوله ، ومن لم تتوفر له هذه المعرفة فلن يكون قط شاعرا ، أقول : حين نسمع أناسا يقولون هذا القول ، فمن واجبنا أن نتدبر هذا الكلام ، فلعل فيه كذلك وهما شبيها بذلك الوهم الذى مر بنا . أليس جائزا أن هؤلاء التقوا بمقلدين فخدعوا بهم ، ولعلهم لم ينكروا ، حين شاهدوا أعمالهم ، أن هذه الأعمال بعيدة عن الحقيقة بثلاث درجات ، وأن إنشاءها ميسور دون حاجة إلى أية معرفة بالحقيقة ، لأنها مجرد مظاهر وليست بالحقائق ؟ أم تراهم ، رغم كل ذلك على صواب ، والشعراء حقا على علم بالأشياء التى يجيدون الحديث عنها فى زعم الكثيرين ؟

قال : إن هذا سؤال خليق حقا بأن نتدبره .

– والآن ، لو وجد من الناس من يستطيع أن يصنع الأصل والصورة جميعا ، أو تحسب أنه يهتم بتكريس حياته لصناعة الصور ؟ أو يقبل مثل هذا الصانع أن يكون التقليد هو المبدأ المسيطر على حياته كأنه خال من كل ماتجاوز التقليد سموا ؟

– لست أظن ذلك .

وهكذا يصل أفلاطون فى لباقة وبراعة على لسان سقراط إلى اعتراضه الثانى على الفن والفنانين . هذا الفنان الخالق الذى يزعم ويزعم بعض الناس معه أنه عارف بكل مافى الحياة ، قادر على خلق الحياة بفنه ، لو أنه كان يستطيع خلق الحياة نفسها وهى الأصل ، فلماذا يكتفى بخلق صورة الحياة وهى التقليد ؟ أو كما قال أفلاطون : « إن الفنان الحق الذى يعرف مايقلده خليق بأن يهتم بالحقائق نفسها لا بتقليد الحقائق ، وبأن يخلف وراءه من الآثار الدالة عليه أعمالا عديدة وجميلة ، وبأن يفضل أن يكون موضعا للمدائح على أن يكون واضعا للمدائح» .

فلنسأل صديقنا هوميروس هذا الذى اشتهر بأنه أحاط بجميع أسرار الحياة وفنونها وعلومها . فلنسأله عما تركه من أثر فى الحياة وفنونها وعلومها . إن هوميروس يتعرض للطب فى شعره ، ولكننا لن نسأله كم مريضا شفيت أو كم طبيبا تعلم عليك الطب كما تعلمه على اسكولاب . لن نسأله عن الطب شيئا لأنه لايتعرض له

إلا لماما، ولكن من حقنا أن نسأله عن فنون الحرب وعن السياسة وعن التربية، فهذه لب الملاحم الهومرية ، وجوهر « الإلياذة » و « الأوديسا » . إذا كان هوميروس خالقا أصيلا ، لا يبعد عن حقيقة الحياة وجوهرها إلا بدرجة واحدة ، فمن حقنا أن نسأله عن أثره فى الحياة ونفعه للمجتمع . فهل خلق هوميروس للناس حياة أفضل ، وهل بنى لهم مجتمعا أرقى ؟ إن المشرع ليكرغوس وضع النظام الاجتماعى الفاضل الذى تميزت به لاسيديمون ، أما صولون الحكيم فقد وضع النظام الاجتماعى الفاضل الذى تفردت به أثينا ، وفى إيطاليا وصقلية يباهى الناس بشرائع خاروندس . فأى دولة من الدول انتفعت بالإلياذة والأوديسا فى وضع شرائعها أو نظامها الاجتماعى والسياسى ؟

ولا يسع « جلوكون » أن يجيب أنه لا يعرف مدينة من المدن أخذت شرائعها من هوميروس ، بل إن أكبر المتعصبين لهوميروس لايزعمون أنه يدخل فى عداد المشرعين .

وهنا يعود « سقراط » بمنطقه الذى لايرحم فيقول : إن مجد هوميروس قائم على وصفه لأمجاد الحرب وفنونها ، ففى أى حرب من الحروب تجلت أمجاد هوميروس الحربية ، أو أى حرب من الحروب تم فيها النصر بفضل مشورته وخططه أثناء حياته .

الجواب البديهى : ما من حرب .

فلنسأل إذن إذا كان هوميروس لم يضع شريعة ولم يكسب حربا ، فلعله اخترع اختراعا أفادت منه البشرية كما أفادت من اختراعات طاليس أو أناخارسيس ؟ كلا : إن هوميروس لم يخترع للناس شيئا يفيدون منه .

فلنقل إذن إن هوميروس لم يخدم أحدا فى الحياة العامة ، فلعله خدم أحدا فى الحياة الخاصة . فهل هدى هوميروس صديقا أو علم تلميذا أو كانت له مدرسة ومريدون ، كما كان لفيثاغورس ، يأخذون عنه الحكمة ويتعلقون به وينشرون تعاليمه وفلسفته فى الحياة جيلا بعد جيل ؟ كلا . لم يفعل هوميروس شيئا من ذلك ، ولم يكن له من ذلك شئ . بل على عكس من ذلك ، فقد أثر عنه أنه كان مهملا أثناء حياته ، وأنه اصطفى خلا اشتهر بغبائه .

وهذا ما يصل إليه أفلاطون : لو أن هوميروس كان صاحب علم واسع ومقدرة على تعليم البشر والارتقاء بهم، ولم يكن مجرد مقلد لمظهر الحياة ، لما أمكن أن يعيش

أو يموت بغير أتباع ومريدين . ولو أن معاصريه توسموا فيه هذه القدرة على إذكاء الفضائل في نفوس البشر لما سمحوا له أن يضيع حياته في نظم الشعر ، وأن يهيم على وجهه في كل واد متنقلا من بلدة إلى أخرى ، بل لتمسكوا به وألزموه بالبقاء بينهم أو تبعوه ورحلوا معه إن أصر على الرحيل حتى يأخذوا عنه الحكمة والمعرفة . هذا ماينتهى إليه « سقراط » وما يقره عليه جلوكون .

أما علة ذلك فيشرحها سقراط بقوله :

– أليس إذن لزاما علينا أن نستخلص أن كل هؤلاء الشعراء ، ابتداء من هوميروس ، مجرد مقلدين ، فهم ينسخون صور الفضائل وما شبهها ، أما الحقيقة فهم لاينفذون إليها ؟ إن مثل الشاعر كمثل الرسام الذى يستطيع – كما لاحظنا – أن يصور شبه صانع الأحذية ، وإن كان لايعرف شيئا عن صناعة الأحذية ، والصورة التى يرسمها كافية لإرضاء من لايزيد علمهم عن علمه ويرتبون أحكامهم على الألوان والأشكال وحدها .

– بالضبط .

– وبالمثل يمكن القول إن الشاعر يضع بألفاظه وعباراته ألوان الفنون المختلفة ، وهو لايعرف عن طبيعتها أكثر مما يمكنه من تقليدها . وهكذا يتوهم الناس المساوون له فى الجهل والذين يرتبون حكمهم على أقواله ، انه إن تحدث فى وزن وتنغيم عن صناعة الأحذية أو عن الخطط العسكرية أو أى شىء آخر أجاد أيما إجادة ، فللوزن والتنغيم بالطبيعة وقع فى النفوس جميل .

المذهب الكلاسى

– ١ –

كان ينبغى فى الكلام عن مذاهب النقد أن أبدأ بالمذهب الرومانسى لا بالمذهب الكلاسى ، لاعتبار هامٍ جداً ، وهو أن أفلاطون ، أبا الرومانسية ، عاش قبل أرسطو ، أبى الكلاسية ، بل لأن أرسطو الناقد ، حين وضع نظرياته فى النقد ، إنما أراد بها أن تكون دحضاً لنظريات أفلاطون ، لا أقول تصريحاً : ولكن ضمناً وتلميحاً .

غير أن الاعتبارات التاريخية المقدمة على كل اعتبارا ، قد عكست الأوضاع : فبعد أن كانت الكلاسية الأرسطاطاليسية ثورة على الرومانسية الأفلاطونية ، استقرٌ مذهب أرسطو فى النقد كما استقرٌ مذهب أرسطو فى المنطق ، وكما استقر الفكر الأرسطاطاليسى من كل نوع وضرب . وصبغ الفكر الأوروبى الرسمى أكثر من ألف وخمسمائة عام ، فلما عادت الرومانسية الأفلاطونية إلى الظهور اتخذت صورة الثورة على كلاسية أرسطو ، بل أصبح من مستحيل الأمور دراسة المذهب الرومانسى واستقصاء نشأته ومعرفة أركانه وفهم مغزاه وتتبٌع أثره إلا بعد دراسة أرسطو والكلاسية .

بل إن الكلاسية فى العصر الحديث ، أى منذ عصر النهضة الأوربية ، لم تعد مجرد مذهب فى فلسفة الفن والنقد الأوربى ، ولم تعد بالضرورة مقترنة باسم أرسطو وحده ، بل غدت مدرسة شامخة فى الإستتيكا (علم الجمال) وفى النقد وفى الأدب ،

مجلة « المجلة » مارس ١٩٥٩ .

فيها من فحول المحدثين من يضاهون أرسطو فحولةً أو يوشكون . كذلك لم تعد الرومانسية فى العصر الحديث مجرد مذهب ، ولم تعد تقترن بالضرورة باسم أفلاطون بل صارت إلى مدرسة شامخة فى الفن وكل ما يتصل به ، فيها من الأئمة من يضاهون أفلاطون أو يوشكون . ولكن بالرغم من ذلك لا سبيل إلى فهم الكلاسية على حقيقتها إلا بالعودة إلى جذورها فى أرسطو ، ولا سبيل إلى فهم الرومانسية على حقيقتها إلا بالعودة إلى جذورها فى أفلاطون .

بل إن جذور الكلاسية والرومانسية ، وجذور الأرسططاليسية والأفلاطونية ، ضاربة فى تاريخ الفكر الإغريقى وفى تاريخ الأدب الإغريقى منذ هوميروس وهسيود ، فهوميروس كان أول ناقد فى تاريخ الإغريق حين قال فى مطلع « الإلياذة » : « أى ربة القريض ! أنشدى فى غضب آخيل ، ولدبيليوس ، ذلك الغضب المدمر الذى جرّ على الأخائيين مآسى لا تعدُّ ولا تحصى .. » وهوميروس كان أول ناقد فى تاريخ الإغريق حين قال فى مطلع « الأوديسا » : « أى ربة الشعر ! قصّى علىّ سيرة ذلك الرجل النجاد فى كل ملمة ، الذى جاب الآفاق بعد أن حطم معقل طروادة المقدس .. » ، فهوميروس إذ توجه بدعائه لربة الشعر ليستنشدها قريضه إنما قرّر مذهبًا فى فلسفة الفن وفى النقد الأدبى غاية فى الخطورة ، وهو أن الشعر إلهام من وحى السماء لا صناعة من عمل الأرض ، بل وضع حجر الأساس فى نظرية النقد وفى علم الجمال معًا . ففلسفة الفن بالرغم من تعقدها وتشعبها ليست إلا محاولة للإجابة على سؤال واحد يتفرع منه ألف سؤال ، وهو : هل العمل الفنىُّ ثمرة الإلهام أم الصناعة ؟ ولقد طرح بعض النقاد هذا السؤال بصورة أخرى فسألوا : هل الأثر الفنى ابن الطبيعة أم ابن الفن ؟ والمعنى واحد فى الحالين .

أما هوميروس فقد أجاب ضمنًا على هذا السؤال ، فالشعر عنده إلهام من ربة الشعر : هى تنشد والشاعر يردد النشيد . كذلك أجاب هسيود على هذا السؤال فى مطلع قصيدته المشهورة « الثيوجونيا » التى حدثنا فيها عن أسرة الآلهة الإغريقية فقال : « أول ما نبدأ ننشد مع ربات الفنون الساكنات فوق هليكون ، الحاميات هذا الجبل المقدس الرحيب .. » فهسيود أيضًا يستعين بإلهام الربات التسع الساكنات فى قمة هليكون . ولكننا نستطيع أن نرى بين هوميروس وهسيود فرقًا قد يبدو طفيفًا وما

هو بطفيف . وهو أن هوميروس يتلقى الوحي من المنشد الأعلى ، أما هسيود فيغنى مع المنشد الأعلى ، وهو يدل على أن الشعر عند هوميروس إلهام صرف ، وأنه عند هسيود إلهام وصناعة . وفى « الثيوجونيا » يقول هسيود أيضا : « أيها الرعاة الساكنون فى الحقول ، أيها الأخساء الذين حق عليهم التقريع ، فما أنتم إلا أكّال نهمون ، نحن نعرف كيف ننشد قصصًا كثيراً شبيهًا بالحقائق ، ونعرف الصدق حين نريد أن نقول الصدق : هكذا قالت ربات الفنون ، بنات زيوس العظيم الحاضرات الكلام ، وأعطينى غصنًا من أينع الزيتون لأقطف منه زيتونة وأتخذ منه عكازى ، غصنًا من شاهده شاهد شيئًا عجبًا ، ونفخن فىّ صوتًا إلهيًا لأغنى عما كان فى الماضى وما سيكون فى قابل الأيام » .

كذلك نجد فرقًا آخر بين هوميروس وهسيود فى نظرهما إلى وظيفة الشعر . فهوميروس يحدثنا بأن غاية الشعر هى الإمتاع ، وأن الشعر يمتع القلوب بما يلقيه عليها من سحر (تلكسيس) . أما غاية الشعر عند هسيود فهى الإفادة أو التعليم أو حمل رسالة إلهية . فالشاعر عنده أشبه شىء بنبىّ يحمل الحقائق الإلهية إلى البشر . وهذا معنى قوله إنه يغنى « عما كان فى الماضى ما سيكون فى قابل الأيام » . فهوميروس إذن قد وقف بالفن عند غاية واحدة هى الجمال ، وهسيود أيضا قد وقف بالفن عند غاية واحدة هى الحقيقة . ولسوف نرى أن هاتين الغايتين هما لبُّ القول فى كل كلام عن وظيفة الشعر .

ولكن من العسف أن نحاسب هوميروس وهسيود حسابنا لنقاد الفن والأدب، أو أن نحاول تبويبهما تبويبًا ضيقًا فى مدارس النقد . فأغلب الظن أن ناظم الملاحم الهومرية ، حين استنشد ربة القريض ، إنما كان يردد تقليداً شعريًا جرى عليه عامة الشعراء .

والمهم فى كل هذا أننا نجد فى هذين الشاعرين ، قبل أفلاطون وأرسطو بقرون وقبل ظهور النقد الأدبى بقرون ، إثارة لأهم قضيتين من قضايا الإستتيكا والنقد الأدبى هما :

١ - طبيعة الشعر : أهو إلهامٌ أم صناعة ؟

٢ - وظيفة الشعر : أهى تصوير الجمال وخلقه أم تصوير الحقيقة وحملها ؟

فإذا أخذنا بالنظرية القائلة بأن الوظيفة هى أصل العضو فقد وجب أن نعدَّ البحث فى وظيفة الفن رأس كل بحث فى فلسفة الفن ، وأصبح الكلام فى طبيعة الأدب وفى كل مشكلة من مشاكل الأدب ، وجهاً من وجوه الكلام فى وظيفة الأدب . فالبحث فى وظيفة الأدب - أهو نشاط فى سبيل الجمال أم نشاط فى سبيل الحقيقة - هو البحث فى صورة الأدب وفى مادة الأدب ، وهو بمثابة البحث فى ماهية الأدب . ويخرج منه بالضرورة البحث فى « الكيف » أو فى كيفية العمل الأدبى ، كيف خرج إلى الوجود ، أهو ابن الطبيعة والإلهام ، أم هو ابن الفن والصناعة . ومنه أيضاً تتفرع كل التفاصيل .

لهذا كانت طبيعيًا أن تكون أول معركةخاضها الشعر فى العالم القديم قبل أفلاطون وأرسطو بقرون معركة بين الشعر والفلسفة ، وأن يكون محور النزاع بالذات وظيفة الشعر . فالفلسفة وظيفتها البحث عن الحقيقة ، والفلاسفة ، وهم القوامون على الحقيقة ، وجدوا أنفسهم بإزاء عالم أسطورى مستمد من العقائد الدينية بناه هوميروس للناس ، فيه الآلهة والأقدار والبشر والطبيعة وكل شىء فى الكون والحياة يسير بما لا يقرُّه العقل الفلسفى أو تقره الحقيقة الفلسفية . فلم يكن غريباً أن يصطدم فلاسفة المدرسة الأيونية وفلاسفة المدرسة الميليزية بالتراث الهومرى . لم يكن غريباً أن يطعن زينوفان فى « أخلاقية » الملاحم الهومرية ، لأن هوميروس كان ينسب للآلهة رذائل البشر ، وينشر الغواية بين الناس . ولم يكن غريبًا أن يصور فيثاغورس هوميروس يتلقى فى الجحيم عقابه على أكاذيبه وافترائه على الآلهة . ولم يكن غريباً أن يأخذ هرقليط ، وهو واضع مذهب الصراع فى الكون والحياة ، على هوميروس صلاته إلى الآلهة لوقف الصراع ، وأن يطالب بطرده من الألعاب الأولبية ، أى باقصاء شعره عنها ، لأنه يعلم الناس ما لا ينفع الناس .

ولكن كان طبيعيًا أيضًا أن يجد الشعر منذ أقدم العصور ، قبل أفلاطون وأرسطو ، أنصاراً من الفلاسفة أنفسهم يدافعون عنه ويوضحون أن له وظيفة جليلة . فثياجنيس كان أول من قال إن لهوميروس ظاهراً وباطناً ، فقصصه وأكاذيبه تبدو فى الظاهر مجرد أساطير مجافية للأخلاق ومفتريات على الآلهة ، ولكنها فى الواقع رموز لحقائق عليا خبيئة فى باطنه . ومن بعده قال الفيلسوف أنا كساجوراس إن قصص هوميروس قناع تختفى وراء حقائق العلم والأخلاق . وقد اجتهد ثياجنيس وأنا كساجوراس أن يفسرا هذه الأسرار الهومرية .

ومن الشعراء الذين نستقي منهم نظرية النقد الشاعر پندار ، الذى نوه بأهمية الإلهام أو الموهبة الطبيعية « فيا » فى الشعر، وقرر أن الفن « تخنى » وحده لا يجدى شيئا. وقد عاد پندار أكثر من مرة فى شعره للمقابلة بين « من يعلم بالطبيعة » و « من يتعلم » ، وقدم الأول على الثانى . فالإلهام عنده مرادف للموهبة أو للخصوبة الفطرية ، وليست لحظة من لحظات الهوس أو الجنون الإلهى الذى ينتاب الشعراء ويلهمون فيه المعانى والألفاظ . فالمقابلة فى پندار إذن بين الطبيعة والفن ، وهو يتحدث فى شعره عن « قوانين الفن » و « قوانين الأناشيد » ، مما يدل على وجود عمود ثابت للشعر الإغريقى فى عصره ، أى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، يعرفه النقاد كما يلتزمه الشعراء .

ومهما يكن من شىء فإن هذا كله يدل على أن أم المسائل – وهى ماهية الشعر – أى وظيفته أو مقام غايته بين طلب الجمال وطلب الحقيقة ، وكيفية الشعر أو مقامه بين الطبيعة والفن ، وبين الإلهام والصناعة ، كانتا منذ هوميروس أول أركان النقد الأدبى التى عرفها الشعراء والنقاد ، وكانت موضع تأملهم وجدلهم . وهما بالذات أهم ما تعرضت له نظرية النقد عند ظهورها بصورة منهجية فى فلسفة أفلاطون وأرسطو . فإذا أردنا أن نعرف ما هى الرومانسية فلنعرف أولا كيف أجاب أفلاطون ، أبو الرومانسية ، على هذين السؤالين ، وإذا أردنا أن نعرف ما هى الكلاسيكة فلنعرف أولاً كيف أجاب عليهما أرسطو ، أبو الكلاسية .

أما أفلاطون فقد نحا فى إجابته إلى امتحان الشعر بمقياس الحقيقة والمتعة معاً ؛ وذهب إلى أن الشعر تقليد للحقيقة ، ولكنه تقليد زائف لها ؛ وذهب إلى أن الشعر يمتع النفس ، ولكنه يمتعها متعة مزيفة تشيع فيها الانحلال . فهو قد نظر إلى مادة الأدب وصورته معًا ، وهو قد أكد فى الكلام عن « كيف » الشعر أنه تنزيل من الربات التسع الساكنات فوق هليكون . وأنكر أن للفن والصناعة أثرا فيما يقوله الشعراء ، وسوف نعود إلى تفصيل نظريات أفلاطون فى فلسفة الفن حين نتعرض للمذهب الرومانسى .

أما أرسطو أبو الكلاسية ، فقد أجاب على هذين السؤالين بغير ما أجاب أفلاطون .

ففى الكلام عن غاية الشعر أو وظيفته المحددة لماهيته ، قال أرسطو إن غاية الشعر هى إمتاع النفس الإنسانية متعة مهذبة راقية . ولكن أرسطو فى الوقت نفسه يرى أن

هذه المتعة المهذبة الراقية لا يمكن أن ينعم بها الجمهور العادى الصحيح النفس السليم التكوين الخالى من الشذوذ إلا إذا رضيت حاسته الأخلاقية . وأرسطو لا يقصد بهذا القول أن يجعل غاية الشعر خدمة الأخلاق أو التبشير بالفضائل أو تعليم الناس المبادئ القويمة . كل هذه الأشياء خارجة عن نطاق الشعر عند أرسطو - وإنما قصد أرسطو أن الإنسان السوىَّ النفس لا يهتزُّ شعوره بالجمال إلا إذا رضيت حاسته الأخلاقية . فالشرط الأول لإمتاع النفوس هو إرضاء الحاسة الأخلاقية عند الناس . أو بعبارة أخرى : غاية الفن هى الجمال ووسيلته هى الخير ، وهذا غير قول القائلين إن غاية الفن هى الخير ووسيلته هى الجمال ، وهو من خلط المتأخرين .

أما ماهية الشعر فهى عنده أن الشعر تقليد الطبيعة . وواضح أن أرسطو حين كتب عن فن الشعر إنما كان يستخدم لغة النقد السائدة بين النقاد والفلاسفة من معاصريه وأسلافه ويستعمل مصطلحاتها ، بل يفكر فى نظريات النقد التى وضعها معاصروه وأسلافه ويمحصها ويفند الفاسد منها على حسب تقديره ، وأخص هذه النظريات نظريات أستاذه أفلاطون الذى أثبت تهافت الشعر فجاء أرسطو ليردَّ عليه ويثبت مجد الشعر وعزَّته . فلم يكن غريبًا إذن أن ينحو أرسطو منحى أفلاطون ويأخذ بنظرية « التقليد » التى كانت شائعة فى قاموس النقد الأدبى .

اتفق أرسطو مع أفلاطون إذن على أن الفن « تقليد » ، ولكنهما اختلفا فى شيئين :

١- اختلفا فى الأصل الذى يقلده الفن .

٢ - واختلفا فى طريقة تقليد الفن لهذا الأصل المقلد .

أما أفلاطون فقد قال كما رأينا إن الفن تقليد « المثال » أو تقليد الحقيقة المثالية ، فالحقيقة عنده مساوية للمثال ، والمثال عنده مساو للحقيقة . أما أرسطو فقد قال إن الفن تقليد الطبيعة . وهذه فكرة تختلف تمام الاختلاف عن الفكرة الأفلاطونية . فالطبيعة شىء واسع المدلول ، وكل شىء موجود فى الطبيعة بالفعل أو بالقوة . الواقع جزء من الطبيعة . الإمكان جزء من الطبيعة . المثال نفسه جزء من الطبيعة . والشاعر عند أرسطو يستطيع أن يستمدَّ مادة أدبه « من الأشياء كما كانت فى الماضى أو كما

هى فى الحاضر ، ومن الأشياء كما يصفها القول أو يتوهمها الذهن ، ومن الأشياء كما ينبغى أن تكون » . فمادة الشعر إذن رحيبة تشمل كل شىء فى الحياة : تشمل الواقع وتشمل الروايات والمظان والمعتقدات وتشمل المثاليات . فالتقليد الأرسطاطاليسى إذن شىء يختلف عن التقليد الأفلاطونى اختلافًا جوهريًا . التقليد الأفلاطونى تقليد بسيط لأنه تقليد لشىء واحد ثابت هو المثال أو الحقيقة المثلى . وإذا كانت الحقيقة المثلى عند أفلاطون جوهراً كاملا بذاته ، كان كل تقليد لها محاكاة لها غاية غاياتها أن تقترب من هذه الحقيقة المثلى ما أمكنها ذلك ، أى أن تكون صورة طبق الأصل من المثال ، وهذا طبعا مستحيل ، لأن المثال عند أفلاطون جوهر مساوٍ لنفسه فقط والتقليد بالنسبة للمثال هو كالظل بالنسبة للأصل . أما التقليد الأرسطاطاليسى فشىء معقد متعدد الوجوه ، فيه الواقع وفيه الإمكان وفيه ما ينبغى أن يكون واقعًا وإمكانًا ، بل فيه ما يتوهمه عقل الإنسان أنه واقع أو إمكان . وإذا كانت مادة الفن شاملة كل هذا الشمول ، مركبة كل هذا التركيب ، كانت عملية تقليد الطبيعة عملية شاملة ومركبة أيضًا ، ليست غاية غاياتها أن تأتى بصورة طبق الأصل ، بل أن تأتى بالأصل نفسه ، فهى عملية خلق جديد . ولأن الطبيعة تخلق والحياة تخلق فالفن يخلق أيضًا .

الفن عند أرسطو ليس صورة طبق الأصل من الحياة . فهل هذا يعنى أنه صورة وهمية زائفة بعيدة عن الأصل كما قال أفلاطون ؟ كلا ، لأن الفن يفعل بمادته ما تفعله الطبيعة بمادتها . وكما أن الطبيعة تخلق من مادتها الرعناء المختلطة المشوشة المضطربة بالفوضى عالما منظما مرتبا عاقل القصد يحكمه الانسجام ، كذلك يخلق الفن من مادته الرعناء المختلطة المشوشة المضطربة بالفوضى عالمًا منظمـاً مرتباً عاقل القصد يحكمه الانسجام . وهذا ما جعل أرسطو يرفع قدر الشعر على قدر التاريخ . فغاية التاريخ أن يعطى صورة طبق الأصل من الحياة ، أما غاية الشعر فهى أن يعطى صورة الحياة فى جوهرها وفى كلياتها . التاريخ يقف عند التفاصيل الجزئية ، والشعر يبنى من التفاصيل الجزئية صورة متماسكة متكاملة ذات مغزى تتمشى مع المنطق ، وهو يبنى هذه الصورة بتصوير المقومات الدائمة فى طبيعة الإنسان . ومن هذا خرج أرسطو بقوله إن « الشعر أكثر فلسفية من التاريخ أو هو أعلى منه قدراً » . فالتاريخ يعنى بالحقائق الجزئية أما الشعر فيعنى بالحقائق الكلية ، وإن كان يستخدم جزئيات الحياة مادة له .

وقول أفلاطون إن الفلسفة أعلى من الشعر ، لأن الفلسفة تبحث عن الحقيقة الكلية العليا والشعر قاصر إلا عن تقليد زائف للمثال ، قول فاسد بالضرورة لأن الشعر يشارك الفلسفة فى البحث عن الحقيقة الكلية العليا . وأرسطو لم يهاجم أفلاطون صراحة فى « فن الشعر » ، ولكن واضح أنه قصد إلى تفنيد نظريته فى تهافت الفنون ، وتبرئة الفنون من كل ما نسبه إليها أفلاطون من نقائص ، ولذا فقد أثبت أرسطو أن الشعر طريق إلى الحقيقة العليا ، كما أن الفلسفة طريق إلى الحقيقة العليا . وخرج أرسطو بهذا الرأى الهام ، وهو أن الشعر لا يكون عظيمًا حقًّا إلا إذا قام على كليات الحياة الدائمة الصادقة فى كل زمان ومكان ، فهذه وحدها هى ضمان حيويته فى كل زمان ومكان .

والكلام عن التقليد يسوقنا إلى الكلام عن كيفية التقليد . أما أفلاطون فقد رأى أن يفسر العملية الفنية بنظرية الوحى أو الإلهام ، وهى نظرية تتفق تمامًا مع نظريته القائلة بأن الفن تقليد المثال أو الحقيقة المثلى ، وأن العلاقة بين المثال والعمل الفنى كالعلاقة بين المادة وظلها . هذه العلاقة تقوم على نوع من الحتمية التى تجعل من العمل الفنى مجرد إسقاط للحقيقة المثلى فى عالم الإنسان شبيه بإسقاط المادة ظلها فى الوجود إذا وجد النور . وهذا الإسقاط المباشر فى لغة الفن ليس إلا الإلهام الفنى الذى ينزل فى الوعاء الوسيط ، وهو الفنان ، لينقله إلى الناس باللغة التى يفهمها الناس : فموقفه فى هذا موقف النبى أو الرسول ناقل الرسالة ، وهو غير مستطيع أن ينقل الحقائق المثلى على كمالها الأول ، لأن التقليد لا يمكن أن يساوى الأصل بأى حال من الأحوال . ولكنه على كل حال بمثابة الوسيط الذى من خلاله تتجلى ظلال الحقائق المثلى .

وأما أرسطو فلم ينكر أبدا أن للإلهام دورًا فى عملية الخلق الفنى ، بل إن قارئ رسالته فى « الريطوريقا » أو « البلاغة » يجده يعرّف الشعر فى الكتاب الثالث بقوله : « إن الشعر إلهام » . وهو فى « البويطيقا » أو « فن الشعر » يتوسع فى تحليل عملية الخلق الفنى فيقول إن الشعر ابن الإلهام والصناعة معا . ولكن للإلهام عنده معنى غير الإلهام الأفلاطونى المباشر الشبيه بحالة الوجد الصوفى . فالإلهام عنده نوعان : نوع مساو للعبقرية ونوع مساو للحماسة . فمن الشعراء شاعر وهب ملكة « القريحة العظيمة » ، وهذا ينظم الشعر فى وعى كامل وبإرشاد من العقل . ومن الشعراء شاعر وهب ملكة « الحماسة » أو تلقى الوحى ، وهذا ينظم الشعر فى حالة من الوجد كأنه

مجنوب . ففي أرسطو إذن مكان لشاعرين : أحدهما هو الشاعر الصانع وهو ما يسميه « إفييس » ، وثانيهما هو شاعر الحماسة أى الشاعر الملهم ، وهو مايسميه « منياكوس » . لهذا كان طبيعيًا أن يرى أرسطو أن الشعر « حكمة » (صوفيا) هي تنزيل الإلهام ، و « فن » (تخنى) هو عمل الصناعة . ولنا أن نستخرج من هذا الموقف أن الإلهام والصنعة قد يتجاوران في شاعر واحد بل وفي عملية الخلق الفنى إجمالا ، وليس من الضرورى أن يوجد كلٌ منهما على استقلال فى طائفة من الشعراء وإن كان من المألوف أن يطغى أحد العاملين على الآخر فى شاعر من الشعراء .

لهذا كان طبيعيًا في ناقد أقام الشعر على ركنين هما الفن والطبيعة أو الصناعة والإلهام أن يخوض في حديث الفن والصناعة ، وأن يتوسع في شرح مبادئهما وقوانيهما . فلكل فن قواعد وقوانين ، ولكل صناعة أسس وأصول ، وهذه يمكن أن نكتسبها بالمرانة (نيا سونثياس) ويمكن أن نكتسبها بمعرفة المبادىء الفنية (نيا تيخنيس) وهذه المبادئ الفنية هى موضوع رسالة أرسطو فى « فن الشعر » . وليس من الضرورى أن نتوسع فى عرض قوانين الشعر التى أوردها أرسطو فى « فن الشعر » لأن أكثر هذه القوانين يمس لونا واحدًا من ألوان « فن الشعر » و هو « التراچيديا » أو المأساة . وهذا يخرجنا من العموم إلى الخصوص . فالذى يهمنا هنا هو نظريات أرسطو التى تمس الشعر عامة لا لونًا معينا من ألوان الشعر ، بل الذى ينبغى أن نركز عليه انتباهنا هو نظريات أرسطو التى تمس الفن عامة ، أى كل الفنون ، لافنًا واحداً من هذه الفنون . وهذه لاتخرج عن رأيه فى غاية الفن أو وظيفته المحدِّدة لماهيته ، ولا تخرج عن رأيه فى طبيعة الفن أو كيفية الإبداع الفنى .

ولكن كما أننا نستخلص رأى أرسطو في فن الشعر عامة من رأيه في فن التراچيديا ، كذلك نستخلص رأيه فى الفن عامة من رأيه فى فن الشعر . وتعريف أرسطو للتراچيديا نو أهمية قصوى فى فهم موقفه من الفن عامة . فالتراچيديا عنده « تقليد فعل جدًى تام بذاته وعلى جانب واضح من الجسامة ، فى لغة زينت بوسائل مختلفة فى مختلف أجزاء العمل (الفنى) ، وهى صياغته فى قالب درامى لا فى قالب قصصى ، وبمشاهد تثير الأسى والخوف يحقق تطهير النفس من أمثال هذه العواطف » .

وواضح من هذا التعريف أن أرسطو يرى أن من أهم مقومات التراچيديا ، والفن عامة ، أنه تقليد اختبار « تام بذاته » ، وهو ما عبّر عنه في مواضع متعددة من « فن الشعر » بعبارة : وحدة العمل الفني . وهذا ما حدا بأرسطو ، توكيداً لهذه الوحدة ، أن ينص على أن العمل الفني ينبغي أن تكون له « بداية ووسط ونهاية » ، وهو قول يبدو غريباً وساذجاً في ظاهره ، ولكنه شديد العمق في باطنه . إذ يخيل لنا أول الأمر أن لكل شيء في الحياة بداية ووسطاً ونهاية ، ولكن ما أن نتأمل تجارب الحياة على حقيقتها حتى نجد أن كثيراً منها كالخيوط المفككة التي لا نعرف لها بداية محددة أو مفهومة ، ولا تطوراً منطقياً أو معقولاً ، ولا نهاية طبيعية أو محتومة أو مقنعة ، ولا نرى بين حلقاتها هذا الترابط المحكم ، ترابط العلة والمعلول ، الذي يجعل منها وحدة واحدة لها بداية ووسط ونهاية .

وقوة إحساس أرسطو بضرورة توفر الوحدة في العمل الفني هي التي جعلته يقيم أسس التراچيديا على مايسمى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل أو الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان . فقد رأى أرسطو أن الفعل أو الحدث الذي تتعرض التراچيديا لتصويره ينبغي أن يكون فعلا واحداً أو حدثاً واحداً ، وهو بمثابة قولنا تجربة إنسانية واحدة تعبر عنها عقدة واحدة . فتعدد التجارب في العمل الفني قد يجيزه فن الملحمة ، كما نجد في مغامرات أوليس في « الأوديسا » مثلا ، حيث تتعدد الحلقات ، ولكن فن التراچيديا لا يجيزه . كذلك رأى أنه مما يقوى وحدة التراچيديا أن تتم حوادثها داخل أربع وعشرين ساعة ، وأن تجرى ما أمكن في صعيد واحد . وقد بلغ من اهتمام أرسطو بمبدأ الوحدة في العمل الفني أنه أصر على تحديد الحيّز الذي تشغله التجربة الإنسانية في التراچيديا ، فقرر أن إفراطه في الجسامة وضخامة الحجم كفيل بأن يحجب صورته الكلية عن عقل الإنسان ، وأن يحول دون إلمامنا بكافة أطرافه ، وضرب مثلا على ذلك باللوحة المرسومة على قماش فسيح الأبعاد فتعجز العين عن استقبالها في كليتها ، وبذلك يضيع البصر في تفاصيلها . وهذا معنى اهتمام أرسطو بجميع مظاهر الوحدة في التراچيديا خاصة ، وفي العمل الفني بوجه عام .

أما نظرية أرسطو في « التطهير » أو ما يسميه « الكاثارسيس » ، فهي قد غدت جزءاً لا يتجزأ من النقد الأرسطاطاليسي شأنها في ذلك شأن نظريته في الوحدات الثلاث . وهذه النظرية لا تزال غامضة إلى اليوم رغم غزارة ما أريق عليها من

مداد النقاد والشراح . وفكرتها العامة كما يفهمها أغلب النقاد والشراح أن المشاهد التراچيدية التى تثير فى النفس الأسى للمنكوبين والخوف من الفواجع ومسببيها تطهر النفس من الأسى والخوف ، فهى أشبه شىء بالعلاج بالنظائر التى تتحول إلى أضداد فى طب الأجسام ، ومثلها علاج السم بالسم الذى يصبح بمثابة الترياق . وبالتعادل أو التوازن العاطفى الذى تخلقه مشاهدة المأساة فى الإنسان يبرأ الإنسان من علله النفسية ويشيع فى نفسه السلام والصفاء . وهذا هو مصدر المتعة الرفيعة القصوى التى يحس بها المرء نتيجة لمشاهدة المأساة . فهذا التطهير فى الواقع عملية أخلاقية ، لأنه تطهير الإنسان من عناصر ضعفه ورذائله وكل ما يشيع فى نفسه من المخاوف والأحزان فى هذه الحياة . فما دورة المأساة إلا من دورة الحياة الأخلاقية ، تتعاقب فيها الجريمة والعقاب ، ثم يأتى العفو فيسود به على الأرض السلام ، وهى عين الدورة التى تقوم عليها الفكرة الدينية : الخطيئة والقصاص والغفران . فبالعدالة يستقيم ميزان الأخلاق وترضى الحاسة الأخلاقية فى نفس الإنسان ، وباللطف يدخل الإنسان الفردوس أو يدخل الفردوس نفس الإنسان .

وأيًا كان موقف الإنسان فى مأساة الحياة ، فشقاؤه وليد الأحزان والمخاوف مهما تعددت أسبابها . والأحزان والمخاوف هى أسقام النفس التى إن تبرأ النفس منها وتطمئن ، تعش راضية مرضية كأنها فى جنات النعيم . ومشاهدة المآسى على المسرح تطهر نفس الإنسان من هذه الأسقام ، وتداويها بالتى كانت هى الداء .

-٢-

طرح الناقد الفرنسى الكبير سانت بيف السؤال التالى : « من هو الكلاسى ؟ » وأجاب عليه سنة ١٨٥٠ فى بحثه الذى يحمل هذا العنوان ، فتعرض لجملة تعريفات للكلاسية ، واختار منها تعريفاً معيناً يتمشى مع منهجه فى النقد والأدب .

ففى العرف العام ، كما يقول سانت بيف ، يوصف الأديب بأنه « كلاسى » إذا كان أديبا من الأدباء القدامى مجده الناس لإعجابهم بأدبه واتخذوه حجة وسنداً فى طريقة الإنشاء . أما أول استعمال لكلمة كلاسى« classicus» فقد كان استعمالا عاماً فى روما القديمة يصف به الرومان أبناء الأشراف بينهم ، فكانوا يسمون المواطن « كلاسياً »

مجلة « المجلة » ابريل ١٩٥٩ .

إذا امتاز بينهم بثروة كبيرة ثابتة تجعله من علية القوم ، أو كان من الخاصة . أما أصحاب الدخل المحدود فكانوا يسمونهم : « infra classem » أي « ما تحت الخاصة » . وارتباط الفكرة الكلاسية لغوياً بالامتياز الطبقي لا تزال آثاره ظاهرة في بعض التعبيرات الشائعة اليوم في مجموعة اللغات الهندية الأوروبية ، حيث تستعمل كلمة « كلاس » بمعنى « طبقة » إجمالا ، وبمعنى الطبقة الممتازة أحياناً . ففي الإنجليزية يقال مثلا : « he has class » أي « إنه ممتاز » بمعنى الامتياز الذي تختص به طبقة النبلاء سواء في المظهر أو السلوك . وقد استعمل أولوس جليوس كلمة « كلاسيكوس » على سبيل المجاز في كلامه عن الأدباء ، بمعنى الأديب ذي « الثروة » الأدبية الحقيقية . وهذا واضح من عبارته classicus assiduusque scriptor ، أي الكاتب صاحب الثروة الأدبية الحقيقية ، الممتاز بثروته الأدبية على الأدباء أصحاب الأدب الغث . والواقع أن هذا المعنى محفوظ في كل لغة من اللغات ، فنحن حين نتكلم عن « التراث الأدبي » إنما نخفي وراء هذا التعبير فكرة الملكية والثراء . فالتراث هو ما يورث ، وما يورث هو المال والثروة . فالكلاسي إذن ، بالمعنى الروماني الأصيل ، هو الأديب الذي يترك لنا تراثا أو ثروة أدبية .

هذا المعنى قبله الناقد الإنجليزي الكبير ماثيو أرنولد في بحثه المعروف « دراسة الشعر » (١٨٨٨) ، وهو البحث الذي حاول فيه تعريف الكلاسية والدفاع عنها . فعنده أن معنى الكلاسية الصحيح هو مجرد « الامتياز » ، الامتياز الحقيقي ، بغض النظر عن منهج الإنشاء أو المذهب الفني . وهذا ما جعله يصف شكسبير ووردزويرث بأنهما شاعران كلاسيّان رغم أن منهج شكسبير في الإنشاء يعد ثورة على أصول المذهب الكلاسي من وجوه كثيرة ، ورغم أن وردزويرث يعدُّ قطب الرحى في الحركة الرومانسية الإنجليزية . وهو ما جعله يصف درايدن وبوب بأنهما ناثران كلاسيان في تاريخ الأدب الإنجليزي ، ويسقط عنهما صفة الكلاسيكة في الشعر ، رغم إجماع النقاد على أن درايدن وبوب هما قطبا الرحى في الشعر الإنجليزي الكلاسي . وعلامة هذا الامتياز عند ماثيو أرنولد هي تميز مادة الشعر بالصدق الشعري أو بالحقيقة الشعرية وتميزها بالجد وخطورة المضمون أو ما سماه أرسطو « سبوذايوتيس » . أما الامتياز في صورة الأدب فهو عند ماثيو أرنولد شيء مترتب على الامتياز في مادة الأدب ، فسموّ المادة وسموّ الصورة شيئان متلازمان نظراً لما بين المادة والصورة من ترابط حيوي .

فالذى يميز الكلاسى من غير الكلاسى عند ماثيو آرنولد إذن ليس المذهب الفنى أو خصائص الشعور والفكر والتعبير ، ولكن القيمة والوزن والامتياز . وبهذا التعريف لا سبيل للكلام عن مذهب كلاسى أو مدرسة كلاسية فى الفن والأدب ، لها أصول وقواعد وخصائص عامة يمكن أن تقابل بغيرها من المذاهب والمدارس كالرومانسية ، والواقعية إلخ . وبهذا التعريف يجوز أن نطلق على إمام من أئمة الرومانسية مثل وردزويرث صفة الشاعر الكلاسى بحكم امتيازه ، وأن نجرد من هذه الصفة شاعرا ملتزماً بما يسمى أصول المذهب الكلاسى ، مثل درايدن أو بوب ، لخلوه من هذا الامتياز الحقيقى . والفحولة عنده هى الشرط الأوحد للكلاسية . ويرى ماثيو آرنولد أن مهمة النقد هى غربلة التراث الأدبى لمعرفة الامتياز الزائف أو الكلاسية الزائفة من الامتياز الأصيل أو الكلاسية الأصيلة . ولمعرفة درجات هذا الامتياز ، فالامتياز عنده درجات ، ولا مقياس عنده لبلوغ هذه الأحكام إلا نصيب الكاتب من الحقيقة الفنية ومن الجد أو خطورة المضمون .

وقد تأثر ماثيو آرنولد فى رأيه هذا إلى حد كبير بسانت بيف الذى يقول : « التعريف المفضل عندى للكلاسى الأصيل هو أنه المؤلف الذى أثرى به الذهن الإنسانى ، وازدادت كنوزه ، وتمكّن به من أن يتقدم خطوة إلى الأمام ، وهو من كشف عن حقيقة أخلاقية لا لبس فيها أو أفصح عن عاطفة أبدية مكنونة فى قلب الإنسان ، حيث يتوهم الناس أن كل أغواره معروفة ومكتشفة ، وهو من عبر عن فكره وملاحظته وابتداعه فى أية صورة من الصور ، بشرط واحد ، وهو أن تكون عامة وشامخة ، مصقولة ومعقولة ، سليمة وجميلة فى ذاتها ، وهو من خاطب الجميع بأسلوبه الخاص فوجد الجميع أنه أسلوبهم جميعا ، فأسلوبه جديد بغير افتعال ، جديد وقديم ، معاصر فى يسر لكل زمان » .

ولم يكن سانت بيف أول من حاول الرجوع إلى مفهوم الكلاسية فى العالم القديم وجعلها مرادفة للفن الرفيع . فقد سبقه إلى ذلك جوته الذى قال : « أنا أسمّى الكلاسى صحيحاً والرومانسى عليلا . وفى رأيى أن ملحمة النبلونج (الجرمانية) تكافئ هوميروس فى الكلاسية ، فكلاهما صحيح وقوى . أما أعمال هذه الأيام فهى رومانسية ، لا لأنها جديدة ، ولكن لأنها ضعيفة وسقيمة ومعتلة . وآثار القدماء كلاسية ، لا لأنها قديمة ، ولكن لأنها قوية وناضرة تفيض بالصحة » . غير أن جوته ،

الذى كان يعيش وسط دوّامة الأدب الرومانسى فى عصر الرومانسية الأكبر ، لم ينج من المقابلة فى كل ما كتب بين الكلاسية والرومانسية ، وهذا يدل على أن الفن الكلاسى لم يكن عنده مجرد الفن الرفيع « الصحيح » كما يقول ، ولكن الفن القائم عنده على أصول معينة تهيىء له الصحة وتنقذه من المرض الرومانسى . وقد كان جوته نفسه من غلاة الرومانسيين فى شبابه ، أيام أن كان رائداً فى حركة « العاصفة والاندفاع » ثم تنكر للرومانسية حين تقدم فى العمر ، وإن احتفظ ببعض من سماتها حتى فى أنضج مراحل حياته .

فتجريد الكلاسية من المذهبية تجريداً كافياً لا نجده فى جوته ، ولكن نجده فى سانت بيف وفى ماثيو آرنولد ، فالفن الكلاسكى عندهما مساوٍ للفن الرفيع الذى لا يشترط فيه إلا مقومات عامة كتخصيب ذهن الإنسان أو التزام الصدق الفنى أو خطورة المضمون . وتجريد الكلاسية من المذهبية تجريداً تاماً نجده فى معناها الاشتقاقى الأصلى عند الرومان . وهذا المعنى الأصيل المجرد ظل المعنى السائد حتى نهاية القرن السابع عشر ، إذ أننا نجد تعريف الكاتب الكلاسى فى أول قاموس للأكاديمية الفرنسية (١٦٩٤) أنه « كاتب قديم يقبله الناس قبولا عظيما ، ويكون حجة فيما تناول من موضوعات » .

والذى يلفت النظر فى هذا التعريف هو أنه رغم شموله وعمومه واقتصاره على فكرة الامتياز ، يقصر صفة الكلاسية على أدب القدماء ، أى على أدب اليونان والرومان خاصة ، ولعله يشمل أيضاً كل من تقادم به الزمن من أدباء العالم الحديث . فالأدب الكلاسى بمعناه التقليدى إذن ليس مرادفاً للأدب الرفيع فحسب ، ولكن للأدب الرفيع فى التراث القديم . وهذا الارتباط لايزال واضحاً وضوحاً قوياً فى استعمال كلمة « الكلاسيك » للدلالة على أصحاب التراث اليونانى والرومانى ، وعبارة « اللغات والآداب الكلاسيكية » أو الكلاسية ، للدلالة على اللغة اليونانية القديمة وآدابها واللغة اللاتينية وآدابها . ومنشأ هذه العلاقة بين الامتياز والقدم ، أن الرومان رأوا هذا الامتياز فى السلف من اليونان ، وأن العالم الحديث رأى هذا الامتياز فى السلف من اليونان والرومان . وتقديس القدماء ليس وقفا على أمة من الأمم أو لغة من اللغات ، فالناطقون بالعربية يتخذون من تراثهم العربى القديم حجة وسندا فى الآداب والفنون دون تفرقة بين مناهج الإنشاء المختلفة ومدارس الفن المختلفة ، رغم بعد الشقة بين

البيان الجاهلي والحساسية الجاهلية ، والبيان الأموى والحساسية الأموية ، والبيان العباسي والحساسية العباسية ، والبيان الأندلسي والحساسية الأندلسية ، والبيان الفاطمي والحساسية الفاطمية إلخ ، بل رغم بعد الشقة بين الكاتب والكاتب من أبناء الجيل الواحد . وهم إذ يفعلون ذلك إنما يفعلونه لاتفاقهم على امتياز الآداب والفنون العربية في عصر العربية الكلاسي دون تقيد بمذهب فني معين أو منهج معين في الإنشاء .

وهذا بالطبع يثير مشكلة من المشاكل الرئيسية في النقد والأدب . فإذا كانت الكلاسية هي الامتياز ، فكيف يكون هذا الامتياز كله من نصيب القدماء ولا يكون للخلف فيه نصيب ؟ هذا السؤال شغل أذهان الأدباء والنقاد في القرن السابع عشر الأوربي ، وأثار عاصفة من الجدل واللجاج عرفت « بمعركة القدماء والمحدثين » . ففرنسا وإنجلترا كانتا قد فرغتا من وضع دعائم أدبهما القومي وفنهما القومي . وكان ازدهار الآداب والفنون في عصر لويس الرابع عشر ، عصر كورناي وراسين وموليير ولافونتين ، ازدهارا عظيما مدعاة لإثارة هذا السؤال الذي طرحه شارل بيرو وأنصاره في قوة وعنف ، منذ أن وقف بيرو نفسه في الأكاديمية الفرنسية خطيبا يوم ٢٦ يناير ١٦٨٧ ، وقرأ على الأعضاء المجتمعين قصيدة من إنشائه قال فيها بتفوق الشعراء المحدثين من معاصريه على الشعراء القدامى من يونان ورومان ، ونادى قائلا :

« إن العالم القديم الجميل كان دائماً موضع إجلال ،

ولكني لم أومن أبدا بأنه خليق بالعبادة .

إني أرى القدماء دون أن أركع أمامهم ،

فهم عظماء حقًا ، ولكنهم بشر مثلنا ،

وفي المستطاع أن نقارن ، دون تحرج من العسف ،

عصر لويس بعصر أغسطوس الجميل » .

وبين ١٦٨٨ و ١٦٩٧ مضى بيرو في دعوته للاعتراف بامتياز المحدثين على القدماء في محاوراته : « الموازنات بين القدماء والمحدثين » ، فرفع الفيلسوف باسكال على الفيلسوف أفلاطون ، ورفع الشاعر الساخر بوالو على الشاعر الساخر هوراس وعلى الشاعر الساخر جوفنال ، وذهب إلى « تقدم » المحدثين عامة على القدماء عامة

فى العلوم والفنون والآداب . وانضم إليه فى هذه الدعوة لافونتين ببحثه « سوانح عن القدماء والمحدثين » (١٦٨٨) ، وأدخل أنصار الحديث فونتنيل الأكاديمية الفرنسية ليشتد به أزرهم . ولم يكن أنصار الحديث فى حقيقة الحال إلا مطبقين لمذهب ديكارت القائل بتقدم الإنسانية . ولم يسكت المحافظون من أنصار القديم على هذه الدعوة فأدخلوا لابرويير عضواً فى الأكاديمية ليقوى به ساعدهم ، ورد بوالو على « أخطاء » بيرو فى بحثه « خواطر عن لونجينوس » مدافعا عن القدماء مبيناً امتيازهم على المحدثين ، رغم أن بوالو كان أحد الأقطاب الذين استشهد بهم أنصار الحديث ليثبتوا دعواهم . ولكن الأمر انتهى بالصلح بين بيرو وبوالو ، وخرج الجميع بنتيجة واحدة وهى أن عصر لويس الرابع عشر لا يقلّ امتيازا عن أعظم العصور فى العالم القديم من حيث ازدهار العلوم والفنون والآداب .

وانتقلت « معركة القدماء والمحدثين » من فرنسا إلى إنجلترا . فحمل لواء القدماء السير ويليام تمبل صاحب « مقال فى المعارف القديمة والحديثة » (١٦٩٠) وناصره الناقد توماس رايمر الذى دخل المعمعة بكتابه « مقال عن المعارف النقدية » (١٦٩٨) . وكان محور دفاع أنصار القديم أن الحضارة لا تعرف التقدم المستمر كما يذهب المتفائلون ، ولكنها تتجدد وتزدهر ثم تنهار فى دورات متعاقبة كما يحدث لكل الأحياء ، وأن القدماء يمتازون على المحدثين فى الفنون والآداب . أما معسكر المحدثين فكان فى طليعته درايدن وأساتذة أكسفورد الذين دافعوا عن امتياز المحدثين فى كثير من الوجوه بما يسويهم بأعظم القدماء .

وبيت القصيد فى كل هذا الكلام هو ظهور الفكرة القائلة بامتياز المحدثين امتيازا لا يقلّ عن امتياز القدماء . وقد كانت النتيجة الطبيعية لظهور هذه الفكرة تجريد الكلاسية من صلتها بالتراث القديم وإقرار حق المحدثين فى صفة الكلاسية على قدم المساواة مع القدماء . وأهم ما فى الموضوع أن القائمين بهذه الثورة على الأدب الكلاسى القديم لم يكونوا من الثائرين على الكلاسية بل من المتبعين لها ، وإنما كان لبّ حجتهم أن الكلاسية مساوية لامتياز ، وأن الامتياز ليس وقفًا على العالم القديم ، فهو من صفات العالم الحديث أيضًا . أما مناهج القدماء فى الإنشاء ، فلم يتحرش بها فى جوهرها أحد من دعاة الحديث ، وإن كان بعضهم قد ناقش تفاصيلها . فلم يكن غريباً إذن أن تعرف مدرسة أنصار الحديث فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وفى القرن الثامن عشر بالمدرسة الكلاسية الجديدة .

ومن هذا نرى أن تعريف الكاتب الكلاسى الوارد فى أول قاموس للأكاديمية الفرنسية عام ١٦٩٤ بأنه « كاتب قديم يقبله الناس قبولا عظيما ، ويكون حجة فيما تناول من موضوعات » إنما كان فى حد ذاته جزءا من هذه المعركة بين أنصار القديم وأنصار الحديث .

ثم تغير هذا التعريف نفسه بعد مرور نحو قرن ونصف ، فتغير معه مدلول الكلاسية . ففى قاموس الأكاديمية الفرنسية الصادر عام ١٨٣٥ أصبح تعريف الكتاب الكلاسيين : « من صاروا نماذج تحتذى فى أية لغة من اللغات » وكثر الحديث فى هذا القاموس عن « النماذج » وعن « القواعد الثابتة » و « القواعد الصارمة » التى يلتزمها الكاتب الكلاسى فى الإنشاء الأدبى . وهذه مرحلة جديدة فى تعريف الكلاسية .

أما حديث النماذج الأدبية فهو يتمشى مع تعريف الكلاسية بالامتياز . ولكن الجديد فى هذا التعريف هو الحديث عن التزام « القواعد الثابتة » و « القواعد الصارمة » . وواضح من هذا التعريف الجديد أن الكلاسية لم تعد مجرد صفة الأدب الممتاز الذى يخصب ذهن الإنسان ، بل غدت مذهبا فنيا يقوم على أصول ثابتة وقواعد صارمة ، إن تقيد بها الأديب كان كلاسيًا وإن أغفلها كان غير كلاسى . وهكذا أصبحت الكلاسية فى القرن التاسع عشر « مدرسة » فنية ومنهجا من مناهج الإنشاء يمكن أن تقابل بغيرها من المدارس والمناهج . وهكذا أصبح الحديث عن الأصول الثابتة والقواعد الصارمة وعن النماذج التى تحتذى دلالة على أن هذه الخواص جميعا تميز الكلاسى من غير الكلاسى ، أو بعبارة أكثر وضوحا أصبحت أول خصائص الأدب الكلاسى اتباع قواعد ثابتة معينة تستمد من نماذج الفن والأدب ، كل من تحرر منها خرج من النطاق الكلاسى ، واتبع مدرسة أخرى فى الإنشاء لا ترضى الكلاسية عنها . وقد كانت هذه المدرسة المتحررة الثائرة على القواعد والقيود قائمة فعلا أيام أن خرجت الأكاديمية الفرنسية على الناس بهذا التعريف ، ألا وهى المدرسة الرومانسية . فهذا التعريف الذى يربط الكلاسية باتباع قوانين مقررة للفن والأدب إنما كان فى حقيقته صدى لتلك المعركة الكبرى التى نشبت منذ عصر الثورة الفرنسية بين المذهب الرومانسى الثورى المتمرد على قوانين الفن والأدب الثابتة الموروثة ، الداعى للتحرر والتلقائية والابتداع ، وبين المذهب الكلاسى القائم على احتذاء نماذج السلف ، الملتزم بقوانين مقررة للإنشاء .

هذه النظرة إلى الكلاسية بوصفها مدرسة فنية ومنهجا معينا فى الإنشاء هى ما جاء سانت بيف وماثيو آرنولد لإزالته من الأذهان ، فهما قد عادا بالكلاسية إلى مفهومها الأول ، فقررا أن كل فن رفيع وكل أدب ممتاز أيا كان منهجه ومذهبه فن كلاسى وأدب كلاسى .

ولكن هل من الإنصاف أن نقول إن الكلاسية كمذهب أدبى ظهرت لأول مرة فى القرن التاسع عشر ؟ لا ونعم .

لا : ليس من الإنصاف أن نقول كذلك ، لأن الأدباء الكلاسيين الذين ندد بأدبهم النقد الرومانسى منذ الثورة الفرنسية كانوا يتبعون « السنة » الأدبية ، ويلتزمون قوانين الفن المقررة ، ويحتذون نماذج السلف وهم على علم تام بأن انتهاج هذا المنهج يجعل منهم أدباء كلاسيين بالمعنى العام ، وهو الامتياز ، وبالمعنى الخاص ، وهو اتباع مذهب فنى معين يقوم على هذه المقومات ولا يقر غيرها من المقومات . بل إن منهم من ترك لنا تراثا فى نقد الفن والأدب نظريًا وعمليًا بسط فيه قواعد الإنشاء كما يراه إدراكه وكما تقره حساسيته وكما يحيط به علمه ، وناقش فيه شتى مذاهب الفن والأدب التى تتعارض مع مذهبه الفنى والأدبى .

ونعم من الإنصاف أن نقول كذلك ، لأن مذاهب الفن والأدب رغم أنها قديمة قدم الفن والأدب ، لم تكن قبل القرن التاسع عشر تسمى نفسها بهذه الأسماء اللاصقة بها ، ولأن الفنانين والأدباء ، رغم تجمهرهم وتكتلهم من قديم الزمن فى مدارس فنية وأدبية ، لم يألفوا قبل عصر الثورة الفرنسية أن يضعوا على مدارسهم لافتات يعرفون بها . وكم من كلاسى أو رومانسى أنشأ أدبه على المنهج الكلاسى أو الرومانسى دون أن يسمى نفسه كلاسيًا أو رومانسيًا ، بل دون أن يعرف أنه كلاسى أو رومانسى . وتشوسر وشكسبير ورونسار وجماعة البلياد كلهم نظموا الشعر على مذاهب فنية معينة دون أن يعرفوا لمذاهبهم أسماء معينة . فالفضل إذن للقرن التاسع عشر فى تثبيت هذه اللافتة على المدرسة الكلاسية وعلى غيرها من المدارس ، فقد كان القرن التاسع عشر أكثر من غيره عصر اللافتات والشعارات والمذاهب المحكمة التبويب .

والخلاصة من كل هذا أن معنى الكلاسية تغير على مر الأيام ، فبعد أن كان يدل على مجرد الامتياز الفنى والثراء الفنى ، صار يدل على الامتياز الفنى والثراء الفنى

فى التراث القديم ، ثم اقتنع الناس بعد « معركة القدماء والمحدثين » أن الامتياز ليس وقفا على القدماء ، وأن فى إمكان المعاصرين من أى جيل أن يرقوا مدارج الكلاسية أو الامتياز ، وأن يصبحوا أنفسهم نماذج تحتذى إذا توفرت فى أدبهم مقومات الأدب الرفيع . وهنا تنشأ المشكلة الكبرى وهى الإجابة على هذا السؤال البسيط : ما مقومات الأدب الرفيع ؟ والإجابة على هذا السؤال البسيط هى فى حقيقة الأمر مصدر كل اختلاف بين مذاهب الفن والأدب . أما الأدباء الذين قالوا بأن إنشاء الأدب الرفيع لا يكون إلا بمراعاة قواعد الإنشاء التى سار عليها من قبل أصحاب الأدب الرفيع من السلف البعيد أو القريب ، فهؤلاء هم الكلاسيون فى العرف الأدبى منذ عصر لويس الرابع عشر حتى سانت بيف وماثيو آرنولد ، حيث اقترنت الفكرة الكلاسية بالسلفية واتباع السنة الأدبية وارتضاء القيود التى فرضها اختبار الأولين . ثم دارت عجلة الزمن دورتها ، وإذا بسانت بيف وماثيو آرنولد يدعوان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر لتحرير مفهوم الكلاسية من كل هذه المعانى اللاصقة بها ، ويرجعان بها إلى فكرتها الأولى ، وهى فكرة الامتياز مطلقا من كل قيد أو شرط .

حرص ماثيو آرنولد إذن على تحرير الفكرة الكلاسية من المذهبية ومن المدرسية بوجه عام ومن ربطها بالاتباعية فى الفن والأدب ، سواء اتباع سنن السلف أو اتباع السنن من أى نوع كان ، وهكذا وجد نفسه ملزما بتحديد مقام الموهبة الفردية فى كل إنتاج عظيم ، فاستعرض الآثار الأدبية الشامخة فى عامة العصور وفى عامة اللغات مما اصطلح الناس على تلقيبه بالآثار الكلاسية ، واختص بالتحليل أعظم شاعرين فى تاريخ الآداب الإنسانية ، ألا وهما هوميروس وشكسبير .

قال إن الناس اصطلحوا حقًا على وصف هوميروس بالكلاسية ، بل اصطلحوا على وضع هوميروس على رأس الشعراء الكلاسيين فى تلك الحضارة « الكلاسية » العظمية . حضارة اليونان : « ولكيما يجعلون منه كلاسيًا أصيلا ، كان لا بد من أن ينسب إليه فى العصور المتأخرة طراز معين ونمط معين وابتداع أدبى معين وخصائص أتيكية ودماثة مدنية ما كان يحلم بها أبدًا فى نمو مثله الطبيعية ذلك النمو الزاخر » . فهذه القوانين والقواعد الفنية التى يزعم النقاد أنها أساس كل فن كلاسى ، إنما هى مستخرجة من آثار الكلاسيين الفحول ، استخرجها المتأخرون بالاستقراء والاستنتاج ، ولم يضعها الأولون عن علم سابق ووفقا لخطة مرسومة . وهوميروس نفسه ، وهو

النبع الفياض الذى نهل منه الكلاسيون قديمهم وحديثهم ، لم يكن يعرف أنه شاعر كلاسى يسير على قواعد مدرسة فى الإنشاء معينة بالذات ، فقد كان الأدب فى عصره وفيما سلفه من العصور أدبا قريبا من الفطرة ، وكانت الحضارة التى يعيش فيها وما سبقها من الحضارات حضارة « شبه بربرية » كما يقول ماثيو أرنولد ، أى أن عالم هوميروس كان لا يعرف كل هذه القوانين والقواعد والقيود التى ينسبها إليه المتأخرون ، ويزعمون أنها الأساس فى كل أدب كلاسى . وإنما أنشأ بعبقريته الخلاقة وفطرته الخصبة أدبا عظيما ، عظيماً فى مادته ، عظيما فى صورته . ومهما يكن دين ناظم الملاحم الهومرية للتراث الأدبى الذى ورثه عن سلفه من حيث مادة أدبه وصورته ، فهو قد خلق من القديم جديدا ، وابتكر الجديد الذى لا شك فى جدته ، وصاغ أدبا ممتازا من أعلى طبقة ومن أعلى طراز.

فهوميروس إذن ، ومن بعده أئمة الكلاسية فى العالم القديم ، أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس ، لم ينشئوا أدبا كلاسيا وإنما أنشئوا أدبا ممتازا وحسب . وإذا كان النقاد يقرءون فى أدبهم منهجاً معيناً فى الإنشاء اصطلحوا على تلقيبه بالكلاسية فهذا من عمل النقاد لا من عمل الأدباء .

وليس هذا القول مقصورا على الأولين دون المتأخرين . وفى ذلك يقول أرنولد : « إن أعظم الأسماء فى فجر كل أدب من الآداب هى أسماء من يقلقون بعض الأفكار الثابتة عما هو جميل فى الشعر مناسب له ومن يعارضون هذه الأفكار » . والمثل الأكبر على هذا فى الآداب الحديثة هو شكسبير نفسه . ففى زمن بوب وجماعته ، أى فى القرن الثامن عشر ، لم يكن شكسبير يعد شاعرا كلاسياً ، ولكننا اليوم نجمع على أن شكسبير شاعر كلاسى ، بل الكلاسى الأول بين شعراء العالم الحديث . نجمع على هذا لأننا نجمع على امتيازه . وهذا الامتياز فى حد ذاته مقترن بتلك الثورة الكبرى التى أحدثها شكسبير فى عالم الشعر حين قلقل كثيرا من الأفكار الثابتة عما هو جميل فى الشعر وما هو مناسب له ، وحين خرج بفنه الجديد على تقاليد الشعر والمسرح المستقرة فيما سلفه من عصور . ومهما قيل عن دين شكسبير لمعاصريه وأسلافه من حيث مادة أدبه أو صورته ، فالذى لاشك فيه أن عظمة شكسبير كامنة فى قدرته ، أكثر من أى شاعر آخر من أقرانه ، قلقلة قوانين الفن ومقاييس الجمال وقواعد السلامة الأدبية التى ورثها العالم الحديث عن العالم الوسيط وعن العالم القديم . والقول عينه

يقوله ماثيو آرنولد فى أدب دانتى وملتون وكورناى وراسين وموليير على سبيل المثال لا على سبيل الحصر .

* * *

ومن هذا نرى أن الناقد العظيم ماثيو آرنولد قد قال شيئا غريبا مسرفا فى غرابته ، وهو قول خطير مسرف فى خطورته أيضا . ذلك لأن الفكرة الكلاسية ، كما رسخت فى أذهان الناس ، قد اقترنت بمدرسة معينة فى الإنشاء لها قوانين واضحة وقواعد محددة . ولأننا ألفنا أن نلقب الكتاب الكلاسيين بالكتاب الكلاسيين قياسا على مدى التزامهم بقوانين هذه المدرسة واتباعهم لقواعدها ، فإذا بماثيو آرنولد يقول لنا : بل كلا ، أنتم على خطأ فيما تذهبون إليه ، لأن الأديب لايكون كلاسيًا حقًا إلا إذا ثار على هذه القوانين وحطم هذه القواعد أو قلقلها على أقل تقدير ، وهو لايكون كلاسيًا حقًا إلا إذا غير بخصوبة عقله وقلبه ووجدانه وبيانه مقاييس الجمال الفنى والسلامة الفنية ، أو بعبارته هو : « إن اعتقادنا أن الكاتب يصبح كاتبا كلاسيًا إذا تمكن من بعض الخصائص كالنقاء والاعتدال والصحة والرشاقة بغض النظر عن الأسلوب والإلهام ، هو بمثابة اعتقادنا أن هناك مكانا لراسين الابن بعد راسين الأب » . وهو اعتقاد واضح السخف لأن كلاسية راسين لم تأت من اتباعه منهجا معينا أو محاكاته نمطا معيّنا ، وإنما أتت من امتيازه ، والامتياز لا يقلِّد ولا يحاكى ولا تخرج منه نسخة ثانية ، بل الامتياز لايكون امتيازا إلا إذا كان تفردا وعبقرية تعلو على النظائر والمناظرات . وإذا كان الامتياز لا يقلد فهو من باب أولى لا يقلَّد ولا يقتفى أثر الغير ، بل يختط لنفسه طريقاً غير ما طرقه الآخرون . والكلاسية لا تكون كلاسية إلا إذا قامت على الريادة ، والرائد يقود ولا يقاد ، والرائد يفتح آفاقا جديدة فى الحياة ، فإن كان رائدا فى الأدب أو الفن عامة جعل الناس يرون الجمال فى مواطن لا يرون فيها جمالا ، وأقلع بهم فى بحار لم يمخرها الأولون فبلغ بهم جزرا خضراء وقارات كنوزها يثرى بها عقل الإنسان وخياله ووجدانه .

* * *

فى كلمات : الكلاسية عند ماثيو آرنولد ليست بلوغ الفن بالتقليد بل بلوغه بالثورة ، وليست بلوغه بالاتباع بل بالابتداع ، وليست بلوغه باحتذاء سنن السلف بل بالريادة والخروج عن القطيع . الكلاسية هى الامتياز . هكذا قال ماثيو آرنولد عن أستاذه العظيم سانت بيف .

نحن .. والعفاريت

التحيات إلى الأستاذ إبراهيم الورداني ..

ومع التحيات هذه الأسطورة اليونانية التى تحدثنا عن الأبطال والآلهة والغيلان والعفاريت[1] .

لقد أثار الأستاذ الورداني على صفحات « الجمهورية » عاصفة أدبية امتدت رياحها إلى بقية الصحف والمجلات حين قال إن الأدب الجديد يختنق وسط تقعر الأدب العربى القديم وعفاريت الأدب اليونانى القديم .

ونظرا لخطورة هذه الدعوة التى تطعن التراث الإنسانى فى صميمه ، فقد بادرت كل الأقلام إلى تسفيه رأى الأستاذ الوردانى ، و تحرج صدر أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين ، عافاه الله ، فوضع كل أمر فى نصابه بمقال واحد كان فيه فصل الخطاب .

ويبدو أن الأستاذ الوردانى قد أساء التعبير أكثر مما أساء القصد ، فأساء الناس فهم ما دعا إليه . والأغلب أنه أراد الدفاع عن التلقائية الفنية والعودة إلى ينابيع الفطرة الملهمة . والرجوع إلى الطبيعة ، كما هو معروف ، مدرسة فى الفكر والفن أصيلة وعظيمة .

إنما أخطأ الأستاذ الوردانى حين نسب التقعر للقدماء ، فالتقعر شيمة المحدثين الذين لا يدركون فطرة القدماء ، وأخطأ حين ظن أن أساطير اليونان عفاريت من

مجلة (الكاتب) العدد الأول ، ابريل ١٩٦١.

(١) من أساطير اليونان – جهاد هرقل : بقلم محمد صقر خفاجه .

أضغاث أحلام الماضى انطوى زمنها وتوارت أمام أضواء الحياة الجديدة . فالأساطير هى أداة الإنسانية فى التعبير بالرمز عن كل حقيقة عليا يجفل أمامها منطق الإنسان . ولو أمعن الأستاذ الوردانى النظر فيما حوله وفى داخل نفسه لوجد أن لكل عصر ولكل فرد أساطيره التى يخلقها ويعيش بها ، وتجرى فى يقينه مجرى الحقائق والمعتقدات . أما القدماء فقد كان لهم فى فن الرمز عن الحقيقة بالخيال باع لا يطاول .

من أجل هذا نقدم هذه العفاريت الأوربية ، وكلنا رجاء أن يهتم الناس بعفاريتنا العربية ، فنستخرج من آدابنا الشعبية كنوز الأساطير .

الكوميديا الإلهية

اليوم أقدم لكم عالما آخر من علمائنا هو الأستاذ الدكتور حسن عثمان ، أستاذ التاريخ الأوربى بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ولست أقدمه لما وضعه من آثار فى التاريخ الأوربى ، فهذا لايهم إلا زملاءه من الأساتذة وأبناءه من الطلاب . وإنما أقدمه لأنه أسدى إلى الأدب يدا لاتنكر حين ترجم إلى اللغة العربية « جحيم دانتى » ، ووعد بأن يترجم إليها « المطهر » و« الفردوس » وهى الأجزاء الثلاثة التى تتألف منها « الكوميديا الإلهية » ، تلك الملحمة الخالدة التى تعد غرة فى جبين الدهر وتاجا على مفرق الزمن إن أردت مألوف الوصف، ورابعة ملاحم أربع من لم يدرسها ، لم يكن أديبًا ، ومن لم يقرأها لم يكن مثقفا كامل الثقافة ، ولو قرأ كل ماكتب عن النازية وعن الاشتراكية وعن الوجودية وعن القمر الروسى ، وهذه هى « إلياذة » هوميروس و « أوديسا » هوميروس و « إنيادة » فرجيل و « الكوميديا الإلهية » التى لدانتى اليجييرى ، شاعر فلورنسا المجيد الذى كتب ماكتب حول عام ١٣٠٠ ، ولا يزال العالم إلى اليوم يقلب تراثه ويغوص فى أعماقه يستخرج منه مكنون الشعر للشعراء والدين للمتدينين والفلسفة للمتفلسفين والسياسة لرجال السياسة .

وأكاد أقول إن ترجمة « الكوميديا الإلهية » إلى العربية هى أهم حادث حدث فى تاريخ الترجمة الأدبية فى بلادنا منذ أن ترجم الدكتور محمد عوض محمد الجزء الأول من « فاوست » للشاعر الأعظم جوته من نحو ثلاثين سنة . ولست أقصد بهذا أن بيان الدكتور حسن عثمان بيان ساطع لامع فى مثل سطوع بيان الدكتور عوض

جريدة « الجمهورية » ٢٣ يونيه ١٩٦١ .

ولمعانه ، ولكن أقصد أن « جحيم » دانتى قمة ، وأن « فاوست » جوته قمة ، وكل ما بينها كثبان ومرتفعات ووديان وسهول . وإذا كان الدكتور عوض قد بهرنا ببيان الأديب المنشىء وتخلى عن دقة المترجم فى ترجمة « فاوست » ، فإن الدكتور حسن عثمان قدبهرنا بدقة المترجم واصطباره وأناته ، وإن كانت تنقصه لمسة الأديب المحترف ومكره وسحره فى ترجمة « الكوميديا الإلهية » .

وقد قرأت رأيا لصديقى الدكتور زكى نجيب محمود يصف فيه الدكتور حسن عثمان بما يوحى بأنه شهيد من شهداء الأدب ، لأن الجهات الرسمية لم تقبل على تشجيعه والأخذ بيده بشراء نسخ من هذا العمل الجليل تكفى لتعويض صاحبه عما كابده من مشقة وعناء . وأنا أخالف الدكتور زكى نجيب فى هذا الرأى رغم اتفاقى معه فى الغاية .. فأنا أقول إن وزارة الثقافة لن تكون مثقفة حقيقة ووزارة التعليم لن تكون متعلمة حقيقة إلا إذا أعانت أمثال هذه الجهود المخلصة المضنية فى سبيل إثراء لغتنا العربية وآدابها بروائع الأدب العالمى . ولكنى أقول أيضا إن من ترجم دانتى لا يمكن أن يكون شهيدا ولا بائسا ، وإنما الشهيد والبائس هو من لا يقرؤه . بل أقول إن الدكتور حسن عثمان سعيد من أسعد السعداء أيا كانت نتيجة جهوده .. فمن عاش فى كنف دانتى العظيم كل هذه الأعوام الطوال يحفظ أشعاره ويرددها ويقلبها ويتأملها هو بغير شك من أصحاب الغبطة والرضوان ، وهو يستضىء بهذه الهالة العظمى التى تجلل رءوس الشعراء الفحول كما تجلل رءوس القديسين ، وهو يهيم فى مروج النغم الجميل والحكمة العليا لا يفكر فى جزاء أو شكور على هذا النعيم الذى يعيش فيه ، فالأدب الرفيع فيه وحده ما يكافىء كاتبه وقارئه جميعا . وهو وحده مثوبة من يكابده . وهو المجد وهو الكنز وهو القوت لمن طلب وجه الحكمة العليا والجمال الدائم والشباب الذى لا تذوى له أغصان .

وإنما الشقى والبائس هو من تقول له إن « الكوميديا الإلهية » ترجمت من الإيطالية إلى الإنجليزية كاملة خمسا وسبعين ترجمة منها خمس وثلاثون ترجمة فى صورتها الكاملة ، والباقى ترجمات جزئية ، ومن تقول له إن « الكوميديا الإلهية » ترجمت إلى الفرنسية اثنتين وعشرين ترجمة كاملة عدا ماظهر من ترجمات جزئية ، وترجمت إلى الألمانية اثنتين وعشرين ترجمة أيضا ، وأنها ترجمت إلى أكثر لغات العالم المتحضر وغير المتحضر ، أقول إنما الشقى والبائس هو من تقول له هذا الكلام . ومع ذلك يجيبك قائلا : لست بقارئ ، ولا يسأل نفسه هذا السؤال البسيط : لماذا يهتم المثقفون فى كل بلد من بلاد العالم بقراءة « الكوميديا الإلهية » .

والدليل على أننا تعودنا سهل الكلام لاستدرار عطف الناس ولو لفعل الخير أو الواجب أن نتحدث عن مأساة الكوميديا الإلهية ، وأن نوحى بأن حسن عثمان شهيد من شهداء الأدب وهو الأستاذ المكرم المبجل فى جامعة القاهرة .. وهو صاحب الدخل المنتظم من علمه ومن فضله . فإن قلنا هذا فى وصف حسن عثمان فماذا نقول فى وصف دانتى نفسه ، وهو الذى قضى حياته منفيا من فلورنسا شريدا بين مدن إيطاليا الكثيرة ، وقد أهدر دمه وأحل قتله بقرار من السلطات ، ينزل يوما كريما عزيزا فى بلاط أمير كريم عزيز ، وينزل أياماً مهيضا كسير القلب فى ضيافه بسيد لئيم يمكر ويغدر ، يطعم يوما ويجوع أياماً ، ويأمن يوما ويستخفى أياما تحت جنح الظلام ، هائما من قرية إلى قرية يلتمس المأوى فيجده أو لا يجده ، ويقطع السهول والوديان والجبال آنا على دابته وآنا على قدميه مهلهل الثيات أو كريم المظهر . ماذا نقول إذن فى شاعر من شعراء الخلود خالط الأمراء والنبلاء وشارك فى إدارة دفة بلاده ، ومع ذلك قدر عليه أن يطرق أبواب الإحسان كريمة كانت أو لئيمة ، لايطلب مالا ، ولكن يطلب لقمة يتبلغ بها ليصبر على جوعه . كل هذا لأنه ثار فى وجه البابا قائلا : قف مكانك ، إنك أب روحى لنا جميعا ، ولكن ليس للسلطة الدينية أن تتدخل فى السلطة الدنيوية .

لا مجال إذن للكلام عن الشهداء والاستشهاد فى الحديث عن الدكتور حسن عثمان ، ولا سيما ونحن فى حضرة دانتى العظيم . فإن كان لابد أن نقول شيئا فهو عبارات الرثاء لمن قدم لهم الدكتور حسن عثمان « جحيم » الفن والحكمة ، ولكنهم راضون أن يعيشوا فى نعيم اللامبالاة .

فهذه الحكمة العليا التى نلتمسها فى « الكوميديا الإلهية » ونجدها فيها مستمدة فى جوهرها من زيارة الشاعر للعالم الآخر فى ريادة من ريادات الخيال . وارتياد العالم الآخر بالخيال ليس شيئا مستحدثا فى دانتى فهو قديم قدم الإنسانية نفسها ، ولكن المستحدث فى دانتى أنه رأى العالم الآخر بعين إنسان العصور الوسطى مستمدا أركان فلسفته من اللاهوت المسيحى فى تلك العصور . فزيارة الجحيم ، أو العالم السفلى ، شىء يتردد كثيرا فى آداب القدماء من يونان ورومان وبابليين وأشوريين ومصريين . وزيارة العالم الآخر شىء يتردد أيضا فى أدب الغرب فى العصور الوسطى، نجدها فى زيادة أوليس للعالم السفلى فى «الأوديسا» وفى زيارة

إيناس للعالم السفلى فى «الإنيادة» ، وفى غير ذلك كثير من قصص القدماء . كذلك زيارة الفردوس مألوفة فى أدب الرحلات الروحية فى مختلف اللغات ونخص منها العربية ، سواء بالمعراج أو نعير المعراج . ولا شك أن دانتى استفاد من كل هذا التراث الخصب بطريق مباشر وبطريق غير مباشر . ولكن أوضح ما فيه هو إبرازه لفكرة « المطهر » كمرحلة متوسطة بين الجحيم والنعيم .

والقصة كلها مغلفة فيما يشبه الحلم ، وهو منهج فنى برعت فيه العصور الوسطى للتعبير بالرمز عن الحقائق العليا وعن قيم الأخلاق . فنرى الشاعر فى طريقه سائرا وإذا به يضل الطريق ، ويجد نفسه وسط غابة كثيفة مظلمة ، فيستبد به يأس من يضل فى غابة مظلمة ، ولكنه لا يلبث أن يرى جبلا مضيئا فيحاول أن يرتقيه ، ولكن تعترض طريقه وحوش ثلاثة فيجزع ويتراجع عن عزمه . وهنا يظهر أمامه شبح مولاه وأستاذه الشاعر اللاتينى العظيم فرجيل ، فيهدئ من روعه ، ويعلمه أن هناك سبيلا آخر إلى بلوغ القمة الوضاءة غير الطريق القويم . فالوحوش الثلاثة قائمة له بالمرصاد كأنها أبو الهول الرابض أمام أبواب طيبة ، والقوة الجبارة التى تستطيع أن تصرع هذه الوحوش الثلاثة لم تظهر بعد ، فلا سبيل إلى بلوغ القمة الوضاءة إلا من هذا الطريق الآخر الذى يفضى إلى الجحيم ، ثم إلى المطهر ، ثم إلى الفردوس .

ومن هذا نفهم أن دانتى يرمز بالوحوش الثلاثة إلى قوى الشر فى الوجود ، وهى القوى التى تحول دون بلوغ الإنسان قمة آماله الوضاءة مباشرة ، وهى الجنة . فلا سبيل أمام الإنسان لبلوغ الفردوس إلا إذا عاش حينا فى الجحيم ، فإن كان من التائبين ، أمكنه أن يتسلل إلى المطهر حيث يتجرد من آثامه حتى يصبح أهلا لدخول الفردوس . أما فرجيل فهو مستطيع أن يقود الشاعر دانتى فى جنبات الجحيم ، وهو قادر على أن يلج به إلى ردهات المطهر ، ولكنه عاجز عن أن يخرج به من المطهر ويلج به حمى الفردوس . فهو لهذا الأمر بحاجة إلى هادٍ من نوع آخر . وحين نبلغ هذه المرحلة التى لم يبلغها بعد الدكتور حسن عثمان ، نعلم أن هذا الهادى الذى سيقود خطوات دانتى إلى الجنة هو بياتريس محبوبة دانتى .. محبوبته بالروح لا بالجسد .

وبياتريس هذه بنت من بنات فلورنسا عرفها دانتى وهى فى التاسعة فعشقها عشقا لم يجر ذكره إلا فى الأساطير ، عشقا ملأ عليه عقله ووجدانه وكل كيانه ، فلما بلغت الثامنة عشرة طلب أن يتزوجها فردته ردا غير رقيق ، وتزوجت من نبيل من نبلاء

فلورنسا أكثر منه مالا وأبعد نسبا . ثم ماتت بياتريس وهى فى ريعان شبابها ، فاهتزت نفس دانتى لموتها حتى جعل منها أسطورة لانزال نتحدث عنها حتى اليوم . فنحن كلما ذكرنا الحب الخالد الفاجع لم نذكر فقط حب أنطونيوس وكليوباترا أو حب قيس وليلى أو حب بترارك ولورا أو حب باولو وفرنشيسكا أو حب روميو وجولييت ، وإنما ذكرنا أيضا حب دانتى وبياتريس ، وهو حب لايزف فيه الأزواج على الأرض ولكن يزفون فى السماء .

تقول ولماذا اختار دانتى الشاعر فرجيل دليلا له فى رحلته هذه إلى العالم الآخر؟ من غير شك لأن فرجيل صاحب « الإنيادة » الخالدة كان معلمه كيف ينظم الملاحم . ولكن من غير شك أيضا أن دانتى اتخذ فرجيل رائدا لأن شهرة فرجيل ذاعت طوال العصور الوسطى ، لا بوصفه سيدا من سادة الملاحم ، ولكن لاعتقاد جرى فى أوربا المسيحية بأنه كان فى عصور الوثنية أول مسيحى قبل ظهور المسيح . بل قيل إنه تنبأ فى أشعاره ، ولا سيما فى « الأكلوج الثامن » المشهور بظهور المسيح ، لأن هذا « الأكلوج » وهو نوع من شعر الرعاة ، يصف عصرا ذهبيا قادما يتآخى فيه الذئاب والحملان والسباع والغزلان والأفاعى والحمائم ، عصر يسوده السلام الدائم ويطرق فيه الإنسان سيفه ، ويجعله من سنان المحراث ، عصر لا تخترم فيه الإنسان الشيخوخة ولا المرض ولا نوازع الشر .. بل يعيش فيه الإنسان فى شباب دائم وفى طمأنينة أبدية . باختصار فهمت نبوءته على أنها نبوءة بظهور المهدى المنتظر . ولم تقف العصور الوسطى المسيحية عند « الأكلوج الثامن » فتؤوله هذا التأويل المسيحى .. بل دأب رجال الدين على تفسير « إنيادة » فرجيل أيضا على أنها ذات مغزى مسيحى صريح .

وتعرف دانتى من فرجيل سر سعيه إليه ليهدى خطاه . يعرف منه أن بياتريس حين رأت فى سمائها دانتى الراغب فى الصعود إلى الملكوت تعترضه الوحوش الثلاثة وترده إلى أعقابه رق له فؤادها حتى اغرورقت بالدموع عيناها فنزلت من عليائها وسألت فرجيل أن يخف إلى نجدته ، فهى تعلم أنه أخلص لها الحب فى حياتها وفى مماتها ، ولولا أن العذراء أذنت لبياتريس أن تهبط إلى الأرض على جناحى لوتشيا أى النور أو راووق النور لما استطاعت بياتريس أن تهبط من السماء إلى الأرض .

وقـاد فرجيـل دانتـى حتى بلغ به باب الجحيم حيث قرأ عليه هذه العبارة الرهيبة : « اطرحوا عنكم كل أمل أيها الداخلون ! » فترتعد فرائص دانتى .. وفى مدخل الجحيم سمع دانتى عويل المعذبين ونشيجهم ، وعرف أن هؤلاء المقيمين عند باب الجحيم ليس فـريق الخطاة ، ولكن هم الفريق الذى لم يسلك طريق الخيـر ولا طريق الشـر .. بل وقفوا بين بين ، لم يعملوا شيئـا إلا بدافع من مصلحتـهم الذاتية .. وهنا نعلم أن الجحيم مكون من دوائر عديدة ، أو طبقات عديدة ، فهؤلاء التافهون ليسوا أخيارا حتى تتسع لهم الجنة وليسوا من عتاة الخطاة حتى تبتلعهم أعماق الجحيم .

وفى الطبقة الأولى بعد باب الجحيم .. واسمها « لمبو » ، وهى بمثابة المدخل ، يرى دانتى أعظم العظماء وكل أبطال العالم الوثنى القديم الذين ماتوا قبل ظهور المسيح . وفيما يليها من طبقات نجد طوائف من الخطاة والعصاة مقسمين حسب جسامة ذنوبهم ، نجد المنافقين والكذابين والمرتشين واللصوص والمرابين والزناة والخونة والقتلة والسفاحين الخ الخ .. كل هؤلاء تعرض ألوان عذابهم فى النشيد بعد النشيد ، حتى نبلغ قاع الجحيم فى « النشيد ٣٤ » حيث مركز الأرض ، وهناك نجد إبليس نفسه مغروسا منذ أن رمى الله الأرض به رمى الرجيم . ولكن ما أن نبلغ مركز الأرض حتى يبدأ كل شىء فى التغير إلى نقيضه . ويرى دانتى الضوء يلمع من بعيد فيخرج وراء دليله إلى الفضاء والهواء ، وبهذا تبدأ الرحلة فى المطهر ، ولكن بعد أن يطلعنا دانتى على صورة دقيقة لجغرافية الجحيم ، وعلى ألوان العذاب المتفاوتة التى كتبت على كل فريق من أهل المعصية .

الأرملة الطروب

عندما شهدت «الأرملة الطروب» على مسرح الأوبرا ، تداعت فى ذاكرتى ذكريات عديدة جميلة لم تتداع إلى ذاكرتى إلايوم أنشئ «البرنامج الثانى» ، وكانت هذه الذكريات تعود إلى ما قبل عشرين سنة ، أى إلى عام ١٩٤٠ إذا أردت التحديد ، وكانت هذه الذكريات تشغل أعوام الحرب العالمية الثانية كلها أو أكثرها ، وكان مدارها مجموعة من الفتية الجامعيين الذين يجتمعون مرة كل أسبوع ، آنا فى نادى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وآنا فى قاعة من قاعات المعهد البريطانى ، وآنا فى الكاتدرائية الواقعة فى شارع ماسبيرو .

ففيم كان اجتماع هؤلاء الفتية الجامعيين بهذا الانتظام الرتيب ؟

كنت يومئذ مدرساً فى كلية الآداب حديث العودة من الخارج ، تملأ رأسى الأحلام الجميلة عن تفتح شبابنا للفنون والآداب الرفيعة ، وتملأ قلبى رغبة عارمة فى الخدمة العامة . فرأيت أن أعرف أبنائى من الطلاب بالموسيقى الكلاسيكية، وأثقف بها أذواقهم ونفوسهم وعقولهم حتى يلتقوا مع كافة شباب العالم المثقف فى حبهم للفن السامى والجمال الرفيع . ولذا أنشأت حلقة للتربية الموسيقية كنا نسميها «جمعية الجرامافون»، أسوة بجمعية الجرامافون التى كنت عضواً فيها أيام الطلب بجامعة كامبريدج .

وكانت هذه الجمعية أول جمعية تنشأ فى مصر للتثقيف الموسيقى على هذا المستوى الإنسانى المحض الذى لا يرمى إلى تخصص فى فن الموسيقى وإنما يرمى

جريدة «الجمهورية» ٢ نوفمبر ١٩٦١ .

إلى مجرد تعريف الشباب بروائع الموسيقى العالمية وتدريبهم على تنوقها حتى يخرجوا من الانغلاق الإقليمي فى الإحساس بالجمال إلى الرحاب الإنسانية الواسعة .

ومضت «جمعية الجرامافون» تقدم كل أسبوع برنامجاً ، راعيت فى تبويبه أن أبدأ بالموسيقى الكلاسيكية اليسيرة على النوق المصرى كفالسات اشتراوس والأرملة الطروب أو افتتاحيات الأوبرات الإيطالية السائغة مثل «حلاق إشبيلية» و «الترافياتا» .. أو بعض المقطوعات السهلة التنوق مثل «بوليرو» رافيل أو «راديسوديات» ليست أو «مارش عايدة» أو «شهر زاد» لرمسكى كورساكوف ، وتدرجت من هذا إلى سيمفونيات بيتهوفن الواضحة الجمال كالخامسة و «الباستورال» أو إلى سوناتات بيتهوفن العاطفية مثل «ضوء القمر» و «الاباسيوناتا» ثم انتقلت إلى شوبان لعاطفيته العميقة ولجوه الحالم أو لموزارت لحلاوته التى لا لبس فيها . وكنت أرجئ إلى نهاية البرنامج السنوى فاجنر لصعوبته وبعض مؤلفات بيتهوفن المعقدة وأعمال باخ العظيم . وكلما انتهى عام كنت أحس بنشوة النجاح حين أرى الطلاب يستمعون دون ملل إلى آريات من الأوبرات الخالدة دون تململ رغم اختلاف تقاليد الغناء الكلاسيكى عن تقاليد الغناء الشرقى ، وكلما رأيتهم يحاولون اقتحام فاجنر كانت الغبطة تشيع فى نفسى وأحس أنى اقتربت فعلاً من النهاية الجميلة .

وكانت مشكلتى تتجدد كل عام بمجئ فوج جديد من الراغبين فى هذه الثقافة الموسيقية ، فكنت أحافظ على الهيكل العام للبرنامج حتى لا أنفر الأعضاء الجدد ، وأراعى أن أضيف كل سنة عميق الآثار حتى لا أظلم الأعضاء القدامى . وهكذا لم تنقض خمس سنوات إلا وكان فى القاهرة أفواج من صفوة الجامعيين تلقوا هذه الرسالة ثم حملوا عبئها بأنفسهم لنشرها بين المثقفين، كل فى دائرة أصدقائه ومعارفه ، ثم أتيح لى أن أنتدب للتدريس فى «معهد التمثيل» فوفقت بفضل تعاون الأستاذ زكى طليمات والأستاذ الشجاعى إلى إدخال مادة جديدة هى مادة «التربية الموسيقية» فى معهد التمثيل . وهكذا أمكن أن تغرس نواة ثانية لهذه الدراسة الجديدة . ثم لم ألبث أن جاءنى أن بعض أبنائى من الطلاب الذين احترفوا التدريس بعد تخرجهم انشأوا فى بعض المدارس الثانوية ، حيث كانوا يعملون ، حلقات مشابهة للتربية الموسيقية ، فعلمت أن مهمتى قد انتهت لأن تقدم الثقافة الموسيقية أصبح حقيقة لا يجادل فيها .

فإن أردت أن تعرف من كان أعضاء جمعية الجرامافون ، فانظر حولك إلى طليعة الكتاب والفنانين والمثقفين تجد أن أكثرهم تلقوا تدريبهم الأول فى التنوق الموسيقى فى هذه الحلقات ، ومنهم عدد غفير كانوا يواظبون على الحضور مواظبتهم على حضور

محاضرات الجامعة ، أذكر منهم سميرة الكيلاني ومحمد شرف وعباس أحمد وصلاح عز الدين وأنور المشرى وعبد القادر التلمساني وغيرهم وغيرهم بين الإذاعيين والمخرجين ، وفتحي غانم وأنيس منصورومحمد عودة وعلى الراعي وعبد الرحمن الخميسي ونعمان عاشور ويوسف الشاروني ولطيفة الزيات ومحمود العالم وغيرهم وغيرهم بين الكتاب . بل لا أكاد أجد اسما معروفاً في حياتنا الثقافية الجديدة إلا وأذكر أنه كان يختلف بصورة متقطعة أو منتظمة على جمعية الجرامافون . ومن مدرسى جامعاتنا عدد كبير كانوا يومئذ طلاباً يختلفون إلى حلقات هذه الجمعية بانتظام أو بغير انتظام ، كما كان يتردد عليها مخرجون معروفون مثل أحمد كامل مرسى وحلمى حليم وكامل يوسف وكامل التلمساني وصحفيون اليوم نابهون وضيوف لم أكن أعرفهم يومئذ مثل صالح عبدون . أما المثقفون المنبثون في مختلف أجهزتنا الثقافية سواء في التعليم أو سواه ، فقد كان منهم عدد لا بأس به ينتظم في هذه الحلقات ، ولا داعي للاسترسال في سرد أسمائهم فما قصدت إلا رسم صورة عامة لجماعة الجرامافون . أما الفضوليون الذين كانوا يترددون مرة أو مرتين على الجمعية من باب حب الاستطلاع ثم ينقطعون لأن الحال لم يعجبهم فقد كانوا كثيرين أيضاً .

ولا يفوتنى أن أذكر أن المترددين على الجمعية كانوا يجدون عوناً كبيراً من بعض الشخصيات المعروفة التى كنت أدعوها كل أسبوع لتشرح للأعضاء ما في السيمفونيات أو الأوبرات من قيمة فنية ، ولا زلت أذكر جهود صديقى الدكتور محمد مندور والدكتور شرف أستاذ الموسيقى المعروف وغيرهما في هذا السبيل .

كل هذا أذكره لأنه يقربنى من مشكلة «الأرملة الطروب» . فقد اختمرت في بعض الأذهان يومئذ فكرة جديدة هي محاولة تقديم بعض «الآريات» أو الأغاني السولو إلى الجمهور الكبير بعد ترجمة كلامها إلى العربية . وكان من أشد المتحمسين لهذه الفكرة عبد الرحمن الخميسى ، فقام فعلاً بترجمة أشهر أغنيتين في «الأرملة الطروب» إلى اللغة العربية .. وتدرب على الغناء المتدربون أو المتدربات ، ولا أعلم ماذا كان مصير هذه التجربة ، وإن كنت أظن أنها لم تنجح النجاح الذى يحث على الاستمرار .

والمهم في هذا أمران : أولهما أن الاتجاه إلى الموسيقى الكلاسيكية أثمر في مدى عشرين عاماً إثماراً لم نكن نحلم به في ١٩٤٠ ، وكانت ثمرته الكبرى في يقينى هي إنشاء البرنامج الثاني والتوسع في تقديم الموسيقى الكلاسيكية للمستمع العادى بمختلف وسائل الإذاعة ، والأمر الثاني هو أننا بدأنا نحلم بإنشاء كونسرفتوار ، وإنشاء فرقة سيمفونية وفرقة أوبرا تقدمان الموسيقى الكلاسيكية والأوبرات العالمية

بلغاتها أو مترجمة إلى الجمهور الكبير ، وقد تحققت بشريات هذا الحلم الجميل يوم وضعت وزارة الثقافة أساس الكونسرفتوار ، وظهرت أولى الثمرات يوم قدمت «الأرملة الطروب» على مسرح الأوبرا .

ولا تحسب أنى أسرف فى الكلام حين أعلن أن كل هذا التقدم المحقق ، لا أقول فى فن الموسيقى ، ولكن «نحو» فن الموسيقى ، لم يكن ممكنًا لولا قيام الثورة ، أقولها قولة عارف عاصر عهد الملكية بكل عقله وجدانه ، وعاصر عصر الثورة بكل عقلة ووجدانه . أقولها لأنى لا أزال أذكر كيف كنا بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ ، رغم تجمع صفوة العقول الفتية من حولنا ، موضعا لسخرية عديد من المحافظين الذين كانوا يصورون اجتماعاتنا لسماع بيتهوفن وتشايكوفسكى وموزارت وفاجنر على أنه تقليعة جاء بها لويس عوض من بلاد الإنجليز ليفسد بها عقول شباب الجامعة . بل إن منهم من كان يغلظ فى القول أكثر من هذا فيهاجم هذه «التحررية» وهذه «البوهيمية» التى تتستر وراء الفنون .. ولست أزعم أن هذا كان الرأى الشائع فى «جمعية الجرامافون» ، فأغلب الناس فى محيطنا الجامعى كان يخالطهم العجب من حماسنا للموسيقى الكلاسيكية ، ويرون فى جهدنا الذى لا يفهمون له سببًا إضاعة للوقت فى غير طائل ، لأن تغيير الذوق الموسيقى عندهم من فكرة «الطرب» المألوفة فى غنائنا وموسيقانا إلى فكرة التأمل والوجد الذى تقوم عليه الموسيقى الكلاسيكية كان فى نظرهم ضربًا من المحال كنقل الأهرام أو تحرير المرأة بالمعنى الحقيقى . وكنت أسمع الدعابات تطلق فى شخصى كقول بعضهم «إن لويس عوض أحسن واحد يلعب جرامافون فى مصر» فأتغاضى عنها فى تسامح لعلمى بأن المرء عدو ما جهل ، ولعلمى أن جوهر مشكلتنا هو الجهل . فلم يثن كل ذلك شيئًا من عزمى أو من عزم أبنائى الطلاب الذين اجتمعوا فى إخلاص ليثقفوا نفوسهم وليصقلوا أذواقهم .

وقد تجاوزت المضايقات هذه الملاحظات الساذجة إلى شىء أخطر منها بكثير ، ألا وهو رفض اتحاد كلية الآداب أن يقدم للجمعية أية معونة تذكر لتحقيق برنامجها . ولا زلت أذكر كيف أن اتحاد كلية الآداب جاد علينا أول سنة بعشرة جنيهات لشراء الأسطوانات ، والكل يعلم أن عشرة جنيهات لا تتجاوز ثمن سيمفونيتين ، فما بالك ونحن نقدم كل أسبوع سيمفونيتين أو ما يقوم مقامهما على مدار السنة ؟ كان هذا حكمًا بإعدام عملنا ، ولكنى مع ذلك لم أيأس فذهبت أنفق من مالى الخاص وهو قليل وأتسول التسجيلات الموسيقية من الأصدقاء ومن «المعهد البريطانى» ومن مختلف

مراكز الثقافة الموسيقية الأجنبية التى أعرفها ولا أعرفها حتى أوفر للطلاب المحصول الكافى كل أسبوع .

وأنا أربط بين هذه النهضة الموسيقية التى نراها اليوم وبين الثورة لأنى لاحظت أن موسيقانا التقليدية ، موسيقى «الطرب» ، لم تنتعش فى فترة من الفترات كما انتعشت في عهد الملكية الرجعى الذى كان ينفق بسخاء على موسيقى الطرب التقليدية ويتعهدها ويكرم فنانيها كأنه يجد فيها قوة من قوى المحافظة الاجتماعية على النظام القائم ، بل كان ينظر فى عداء واضح إلى كل تجديد فى فن الموسيقى وفى غيره من الفنون والآداب واتجاهات الفكر نظره إلى خطر داهم يدعو الناس إلى مراجعة قيمهم والتفاعل مع الحياة بوجدان حر وبفكر طليق .

وكان هذا من المتناقضات التى لازمت الملكية الرجعية لسبب بسيط ، وهو أن دعامة الملكية ، وهى الأرستقراطية المصرية شبه التركية ومن سلك مسلكها من وجهاء المجتمع المتمدن ، كانوا طبقة لا بأس بثقافتها الفنية لشدة مخالطتهم للأوروبيين ولتربيتهم إما فى أوروبا أو فى مدارس خاصة طابعها أوروبى فى كل شئ ، وكان أكثرهم فى قرارة نفسه يحتقر موسيقى الطرب التقليدية ولا يستمع إلا إلى باخ وموتزارت وفيفالدى وأمثالهم من الخالدين .

ومع ذلك فقد كان المجتمع الملكى الرجعى يشجع موسيقى الطرب التقليدية ، لأنه كان يرى فيها غذاء الغوغاء الروحى والفنى ، ويضن على الشعب بالفن الرفيع خشية أن يمس الفن الرفيع روح الشعب فيسأل ويتساءل ويقلق ويتململ ثم يثور . وكان المجتمع الملكى الرجعى مبنيًا على أن الثقافة الرفيعة بل والفكر المجدد لا تكون إلا للخاصة أو خاصة الخاصة ، أو لزبدة المجتمع من أمثالهم .. أما أبناء الفلاحين فلا يجوز لهم أن يدنسوا بنظراتهم أو بأسماعهم أو بعقولهم هذه الثقافة الرفيعة ، نعم : الحشيش والطرب للشعب ، والخمر والفن الرفيع لهم . وكانت الأرستقراطية المصرية وأدواتها تروج بين الناس الخرافة الشائعة التى أوشكت تستقر فى الأذهان ، وهى أن الدين يحرم الخمر ولا يحرم الحشيش ، رغم أن الأرستقراطية المصرية كانت تأنف من الحشيش وتتفنن فى شرب الخمر . وإنما توسلت الملكية الرجعية إلى نشر الحشيش وموسيقى الطرب كما كانت القيصرية الروسية تنشر الكتب الجنسية والفودكا الرخيصة ، لكى يبقى الشعب على حاله راضيًا بحاله .

لم يكن ممكنًا إذن أن تزدهر الفنون الرفيعة أو ينتشر التعليم نفسه على مستوى شعبى فى عهد الملكية الرجعية، لأن ازدهارها على هذا المستوى من عوامل التخلخل الاجتماعي ومراجعة القيم بكل أنواها . لهذا ظل تذوق الموسيقى الكلاسيكية زمنا يسرى على مضض منها ويتفشى فى النفوس الثائرة القلقة التى لا ترى خلاصاً لهذا المجتمع إلا بالخروج من عامة قيمه التقليدية ، فكرية كانت أو فنية ، التى ورثها الناس عن العصور الوسطى . وإذا كان هذا موقف الملكية الرجعية من المعرفة العالية ومن الفنون الرفيعة ، فبديهى أنه ما كان يمكن لها أن تعترف بها رسمياً . لا أغالى إن قلت إننا كنا فى وقت من الأوقات نجتمع لنسمع بيتهوفن وكأننا نجتمع لنرتكب جريمة اجتماعية .

أما الآن فنحن نسمع بيتهوفن فى وضح النهار ، بل إن الذى يقدم لنا بيتهوفن هو الدولة نفسها ، وفى هذا مضمون الثورة ومعناها وكل مراميها : أن تكسر الحواجز من حول الشعب فيتخلص من ذوقه الإقليمى ومن تفكيره الإقليمى ويتجه درجة درجة إلى المحيط الإنسانى العظيم حيث الآفاق أرحب والحياة أخصب ، وأن تكسر الحواجز بين الطبقة الممتازة وبين الشعب فتتاح المعرفة العليا والفكر السامى والفن الرفيع لأبناء الشعب ما أمكن ذلك .

وأنا أقول إن اعتراف الدولة بالموسيقى الكلاسيكية هو أكبر دليل على ثورية هذه الثورة وعلى شعبية غاياتها فى قطاع الفنون الجميلة . وإنى لأعتقد أن وزارة الثقافة أيام فتحى رضوان ووزارة الثقافة فى يد ثروت عكاشة هى دليل من أدلة هذا المد الثورى، أو هذه القيادة الثورية .. وكلما فكرت فى البرنامج الثانى وفى الكونسرفتوار وفى هذه التجربة الناجحة الخطيرة تجربة «الأرملة الطروب» قالت نفسى : اليوم ليهار، وغدا فردى وبوتشينى ، وبعد غد موزارت ، وفى أجل ليس بالبعيد فاجنر وريتشارد شتراوس . وقالت نفسى اليوم نحرف «الأرملة الطروب» ونخففها ونيسرها لنجعلها سائغة لذوق الجمهور ، وغدا نغنيها كاملة بلا تحريف ولا تخفيف . غدا نقدم «عايدة» و «مدام بترفلاى» و «ريجوليتو» و «الترافياتا» محرفة مخففة ميسرة ليستسيغها الذوق العام ، وبعد غد تقدم كل هذه الأشياء وأكثر منها بنصها آثاراً خالدة كما تركها لنا الخالدون .

الطريق إذن طويل ، وهو طريق بلا نهاية كما قالوا . المهم أن نعرف كيف نطرد الذباب الكثير الذى يتجمع حولنا ، ذباب المغرورين والانتهازيين والخطافين والجهال الذين يرددون مالا يعرفون . نعم ، المهم أن نعرف أننا لا نزال فى أول الطريق ، والمهم أن نحس بالاطمئنان إلى ما نفعل من عمل نافع، وبأننا وضعنا أقدامنا على أرض ثابتة فعلاً فنمضى فى الطريق بأقدام ثابتة لا يشغلنا الخطو عن الغاية التى نسعى إليها .

كل الناس تقول «لقد نجحت الأرملة الطروب» . نعم ، لقد نجحت نجاحًا كبيراً إذا شئتم. أما أنا فأقول إن الذى نجح هو الجمهور وليس «الأرملة الطروب» الجمهور الذى وضع موضع الامتحان فأثبت أنه قادر على تذوق الفن الرفيع ، الجمهور الذى قضى فى أيام قليلة على خزعبلات «مدرسة الطرب» وهى تلقى فى روع الناس أن المصريين قوم شهوانيون لا يتجاوبون إلا مع بدلة رقص البطن ودقة الواحدة ، أو قوم مراهقون لا يتجاوبون إلا مع موسيقى بنيت على ربع المقام . أما «الأرملة الطروب» نفسها كما عرضت فهى بالمقاييس العالمية لاتزال «مسودة» أوبرا . وأرجو ألا يظهر بيننا من يقول غدا إن كنعان وصفى أو يوسف عزت أو رتيبة الحفنى أو أميرة كامل مغنون عالميون وينبغى تصديرهم إلى كوفنت جاردن بلندن أو أوبرا باريس أو متروبوليتان نيويورك ، كما يصورون تلامذة بعثاتنا فى الخارج على أنهم علماء عالميون ، فأكثر هؤلاء مازالوا تلاميذ فى السنة الأولى من دراسة الأصوات ، وأكثر هؤلاء خامات لا بأس بها ، ولكنها لن تصل إلى شئ كثير بالمقاييس العالمية . ولكن هذا نفسه هو موضع القوة فيهم وموضع التفاؤل بهم . فقد عملوا وعمل مدربوهم رغم هذه الإمكانيات المحدودة فى إخلاص عظيم يهنئون عليه وتهنأ به الوزارة ، وتسعد به البلاد فنجحوا فى هذه الحدود الممكنة أيما نجاح .

ليس لدى ما أقوله لثروت عكاشة ووزارته ، وأنه لولاه ولولا إيمانه الذى كان له هذا الفضل العظيم رغم كثرة العناصر الأمية والعناصر المعطلة فى وزارته ، وإنه لولاه ولولا إيمانه الذى لا حدود له بالفن الرفيع لما كان لنا شئ من هذا ، أى شئ من هذا ، وإنه ليس بحاجة إلى من يرشده إلى هدف أو غاية ، فهو يعرف أهم الأهداف والغايات فيما يمس وزارته ، فإذا أراد أن يسير من نجاح إلى نجاح فى خدمة الفنون والآداب وفى خدمة الشعب فما عليه إلا أن يذب الذباب الكثير المجتمع فى وزارته وحول وزارته.. الذباب الكبير والذباب الصغير ، ذلك الذباب الذى يحول فى أحوال كثيرة دون انتفاعه بأعظم العقول وأخصبها فى البلاد . وليس لدى ما أقوله لثروت عكاشة

وزير الثقافة إلا أنه دليل نابض على ثورية هذه الثورة وعلى شعبيتها ، وهذا عند عامة المثقفين هو الأمل العظيم .

وإنما عندى ما أقوله لوزير الخزانة .. وهو أنه مسئول عن نهضة الفنون والآداب أو تأخرها فى هذه البلاد بحسب ما يبسط يده أو يقبضها . بل أكثر من هذا : أقول إنه مسئول عن استمرار هذا الدفع الثورى فى وزارة الثقافة ، فليعطها وليجزل العطاء، وليعطها ما تطلب لكل مشروعاتها لأن فى مشروعاتها نبض الثورة بأسمى معانيها بفضل استنارة وزيرها وحيويته . فهو ليس بإزاء وزارة خاملة أو جاهلة بمقاصد الثورة ، وإنما هو بازاء وزارة وليها يعرف واجبة ، ويعرف أين ينفق المال فى سبيل الثقافة الاشتراكية ، الرفيعة بغير ترفع ، الشعبية بلا أمية ولا غوغاء .

هوميروس
في ندوة ناجي

مادام الدكتور محمد مندور قد شاء أن يحتكم إلى الجمهور الكبير في قضية من أخطر قضايا الثقافة تبادلنا الرأي فيها أمام مائة مستمع في ندوة ناجي بنادي المعلمين بالدقي ، فإني أجد أن من حقي أيضا أن أعرض وجهة نظري التي أبديتها في هذه الندوة . فقد دعانا الدكتور شوقي السكري المشرف على الندوة إلى مناقشة كتاب عن «هوميروس» صدر أخيراً للدكتور محمد صقر خفاجة أستاذ اللغة اليونانية وآدابها بجامعة القاهرة .

وقد أثار كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة مشكلة نعدها جميعاً من أهم مشكالنا الثقافة ، ألا وهي مشكلة تبسيط العلم المتخصص العالي ، بحيث نجعله في متناول أفهام المثقفين العاديين المتطلعين إلى المعرفة . ولست بحاجة إلى أن أتحدث عن صاحب الكتاب ، فهو معروف بين المثقفين بعلمه الغزير في الدراسات اليونانية وبغيرته الشديدة على مستقبلها وبما يبثه بين طلابه من روح الخشوع أمام العلم العالي والأدب العالي .

أما المشكلة التي أثارها كتابه عن «هوميروس» ، فهي أنه وقع في الندوة بين نقيضين . فرغم اشتراكي مع الدكتور مندور في الإعجاب بكتابه الصغير عن هذا الشاعر العظيم ، إلا أن الدكتور مندور اتهمه في نقده بجفاف العلماء وبتكديس المعلومات التاريخية ، وكان يرجو منه أن يذكر هوميروس الفنان أكثر مما فعل ، فيعرف قارئه بمواطن الجمال والروعة في شعر أبي الشعراء وينوه بطلاوة قريضه ويعمق مواقفه الإنسانية في ملحمتيه «الإلياذة» و «الأوديسا» بدلاً من أن يخصص

جريدة «الجمهورية» ١٧ نوفمبر ١٩٦١ .

الصفحات الكثيرة لتتبع الروايات المختلفة عن نسبه وشخصيته وتتبع الآراء المختلفة عن صحة وجوده وصحة نسبة «الإلياذة» و «الأوديسا» إليه . فهذه هى المفاهيم الأدبية الجوهرية التى يرى الدكتور مندور بثها بين المثقفين ، وهذه هى الخدمة الكبرى التى يرى الدكتور مندور أن من واجب الدكتور خفاجة وأضرابه من العلماء أداءها للجمهور الكبير خارج مدرجات الجامعة .

والحق أنى سعدت جداً ليلة هذه الندوة ، فقد رأيت فيها الدكتور مندور يتألق أكثر من عادته ، وأحسست أن الكلام عن هوميروس وعن اليونان قد جدد فى كيانه عصارة الشباب . فالدكتور مندور بحكم تكوينه الجامعى الأول تلميذ لليونان وعاشق لفنهم وعارف بحضارتهم ، وقد هز الحديث عنهم أوتاراً كانت ساكنة فى نفسه .

أما أنا ، فقد اكتفيت تمام الاكتفاء بحرارة الدكتور صقر خفاجة كلما تعرض فى كتابه لعبقرية هوميروس الشاعر ولصدقه الفنى ، وذهبت إلى نقيض ما ذهب إليه الدكتور مندور ، فتمنيت لو أنه توسع فى كتابه فى عرض «مشكلة النص» ، ولو أنه علمنا شيئًا عما يقوله العلم الحديث عن حضارة طروادة وحضارة مينوس وحضارة ميكين وحضارة اليونان الذين أنشدت لهم «الإلياذة» و «الأوديسا» أيام إنشائهما ، وعن عصور الهجرات المتعاقبة فى اليونان وفى آسيا الصغرى ، وعما قاله العلماء فى تكوين هذه الملاحم الخالدة . ولعلى لمت الدكتور صقر خفاجة لأنه حين تعرض لمشكلة النص لم يتركنا بعلامة استفهام كافية ، بل اتخذ موقفًا فجزم بأنه ليست هناك مشكلة نص بأى معنى أصيل ، وجزم بأن هوميروس كان له وجود حقيقى ، وبأنه صاحب «الإلياذة» كما أنه صاحب «الأوديسا» .

من هذا ترى أنى اختلفت مع الدكتور محمد مندور فى معنى تبسيط الثقافة الرفيعة : هو يهتم أول ما يهتم بأن يجعل هذه الكنوز الفنية فى متناول الذوق العام ، أما التعريف بالحقائق التاريخية والأبحاث الأكاديمية فهو عنده فى المقام الثانى . أما أنا فلا أرى مناصًا من التعريف بالحقائق التاريخية والأبحاث الأكاديمية إلى جانب تعريف الذوق العام بهذه الكنوز الفنية ، ولا أقبل أن يتم وجه على حساب الوجه الآخر ما دام التوازن ممكنًا ، فإذا تعذر التوازن وكان لابد من الاختيار ، فإنى أرى تقديم الحقيقة على الجمال والمعرفة على الفن . هذا ما أطلبه من أستاذ الجامعة حين يخرج من صومعته أو من مدرجه لمواجهة الجمهور الكبير . ولعلى لا أطلبه من ناقد كبير متمرس فى طلب الفن والجمال كالدكتور مندور خارج أسوار الجامعة . فلكل عمله فى

الحياة مهما كانت النتيجة واحدة . ولكل سبيله في الحياة مهما التقت الغايات في نهاية الأمر .

وأنا أطلب هذا من أستاذ الجامعة لسبب بسيط جداً ، وهو أنه أقدر الناس على تعريف الناس بحقائق العلم والتاريخ . فإذا فرط في هذه القدرة ، فنحن في غنى عن ذوقه إن كان صاحب ذوق وعن رأيه إن كان صاحب رأي .

ولنأخذ مثلاً تطبيقياً تلك المسألة التي جادلت فيها الدكتور خفاجة وهي مشكلة النص . ولعل قائلاً يقول وما جدوى إضاعة وقت المثقف العادي في بحث حقيقة وجود هوميروس أو شكسبير ، وفي صحة نسبة ما نسب إليهما من آثار ؟ بل ما جدوى إضاعة الوقت في كل هذا اطلاقاً ما دامت «الإلياذة» الخالدة أمامنا ، ومادامت «هاملت» الخالدة أمامنا ؟ وماذا يهم إن كان قد كتب هذه زيد أم عمرو ؟ المهم ان الأثر الفني قائم بيننا ، أما من بناه وكيف انبنى ومتى وأين ولماذا فهذه أبحاث تنطوي على الترف الذهني . ولست أزعم أن الدكتور مندور قد ذهب هذا المذهب على هذا النحو الساذج ، ولكن الدكتور مندور بغير شك فضل أن يخصص الدكتور خفاجة كتابه أولا للتعريف بالقيم الفنية في أعمال هوميروس ، فإن بقي فيه مكان لهذه الأبحاث فهو ولاشك يرحب بها . فالدكتور مندور رغم تحيزه للقيم الفنية سيبقى إلى آخر يوم في جهاده من أجل التنوير العام أستاذاً جامعياً أصيلاً لا فكاك له من الجامعة وروحها ومنهجها وغاياتها .

وإنما اختلفت معه في التهوين من شأن هذه الأبحاث بمضاهاتها بالقيم الفنية ، لاعتقادي أن القيم الفنية ذاتها تثرى بأمثال هذه الأبحاث ، ولاعتقادي أن هذه الأبحاث الأكاديمية لا تقل في نفعها للعقلية العربية من القيم الفنية ذاتها .

هذه الأبحاث بالذات هي التي أحدثت ثورة كبرى في تفكير أستاذنا الدكتور طه حسين فجعلته يراجع الكثير من الأفكار التي نتوارثها عن تراثنا العربي . ولست أحسب أن طه حسين تعلم منهج الشك الذي استحدثه في الفكر العربي الحديث من مجرد قراءته لديكارت ، وإنما تعلمه مطبقاً فيما تعلمه من نظريات كانت تعرض عليه في السوربون حول الأدب المنحول والنصوص المنحولة والتواريخ المنحولة والأعمال المنحولة ، وفي مقدمة هذا كله ما قرأه من مشكلة الملاحم الهومرية منذ كاسوبون إلى فولف إلى علماء الآثار والنقوش والنقود والبردي في القرن العشرين وما أعلنوه من نتائج عن الحضارات السابقة لهوميروس والمعاصرة له .

فهذا الاجتراء على ما يسمى بالحقائق المقررة أو الحقائق الشائعة الذائعة المستقرة فى أذهان الناس ، وامتحان هذه الحقائق على ضوء نتائج العلم والأدلة الاستقرائية داخلية كانت أم خارجية لغوية كانت أم تاريخية .. هو الذى دعا طه حسين إلى التشكك فى صحة ذلك التراث الشعرى الضخم الذى نسب إلى قيس بن الملوح أو مجنون بنى عامر ، وهو الذى دعاه إلى غربلة هذا الشعر الكثير لمعرفة ما هو صادق منه وما هو منحول .

ولو أن البذرة التى غرسها طه حسين سواء فى «الأدب الجاهلى» أو فى «حديث الأربعاء» أثمرت لخرج بيننا اليوم علماء وعلماء يغربلون هذا التراث الضخم العظيم الذى ورثناه بالعنعنة لا أكثر ولا أقل . ولكن الصيحة الكبرى التى قامت فى وجه هذا الرائد العظيم سنة ١٩٢٤ ومحاكمة كتابه لم تسفر عن مصادرة هذا الكتاب وحده وإنما أسفرت عن مصادرة المنهج العلمى فى دراسة تراثنا وتاريخنا ومجتمعنا[(١)] .

ونحن إلى اليوم ، منذ هذه النكسة .. لا نزال نقرأ «أغانى» أبى الفرج وما فيه من آلاف القصائد منسوبة إلى هذا الشاعر أو ذاك ، فلا نناقش لحظة واحدة إن كانت هذه القصيدة من عمل أبى تمام حقا أم لا ، وإن كان المتنبى قد قال حقا هذا الكلام أو لا ، وإن كان هذا النص للجاحظ حقا أم لا . لا نزال إلى اليوم نقبل «الدليل النقلى» على أنه سيد الأدلة ، وهو من أهم أسباب تأخرنا . فإن لم يكف الدليل «الدليل النقلى» استعنا «بالدليل العقلى» وبنينا العمارات الشاهقة فى الهواء معتمدين على أن هذا معقول وأن ذاك منطقى ، دون أن نتثبت أول ما ما نتثبت من صحة مقدماتنا ومن صحة ماندرسه من أقوال أو أعمال ، وذلك على غرار ما كانت تفعله العصور الوسطى الأوروبية والعربية معًا حين كان بعض الفقهاء هناك يتجادلون فى كم ملاك يمكن أن يقف على رأس دبوس ، وبعضهم يتجادلون هنا فيما إذا كانت قربة الفساء تنقض الوضوء أم لا تنقضه . وكل ما حدث من تقدم فى العلم والمدنية منذ تلك العصور كان نتيجة لاكتشاف الإنسان أن الدليل النقلى أو العنعنة لا تكفى وحدها ، وأن الدليل العقلى أو الرياضة العقلية لا تكفى وحدها ، وإنما لابد من توفر الدليل الاستقرائى إلى جانب كل ذلك .. بل وربما فوق كل ذلك فى كثير من الأحوال .

لم يعد كافياً فى العلم الحديث أن نقول إن هذه القصيدة من بنات خيال فلان أو من إنشاء فلان ، لأن السؤال الذى تواجه به أو ما تواجهه هو :

---

(١) صدرت الطبعة الأولى من كتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» عن مطبعة دار الكتب المصرية فى ١٩٢٦ . ثم أعادت دار المعارض طبعة بعنوان «فى الأدب الجاهلى» فى ١٩٢٧ ، بعد حذف الفقرات التى أثارت الضجة ضده . (ن . ف .) .

هل رأيت المخطوط ؟ بل هل درست المخطوطات ؟ بل هل ضاهيت المخطوطات ؟ والأستاذ الدكتور مندور أعرف من أن يعرف هناك شيئًا اسمه الباليوجرافيا وشيئًا اسمه الانيجرافيا وشيئًا اسمه النومزماتيكا ، أى علوم الخطوط القديمة والنقوش والنقود ، وهى علوم لا يتصدى لدراسة مشاكل النصوص إلا من أتقنها . ولا يحسب أحد أننا بحاجة لدراسة الباليوجرافيا لتحقيق النصوص القديمة وحدها ، فقد أثبتت الحوادث فى الأيام الأخيرة أننا بحاجة إليها حتى فى تحقيق أدبنا المعاصر الذى يقوم على التدوين والمطبعة . فلو أن الأستاذ صالح جودت الذى أسندت إليه وزارة الثقافة جمع شعر إبراهيم ناجى كان يعرف الباليوجرافيا أو لو أنه استعان بمن يعرفها لما حدث كل هذا الارتباك فى نسبة شعر من الشاعر كمال نشأت إلى إبراهيم ناجى ، ولما قامت هذه الضجة التى قامت ، ولما سحبت وزارة الثقافة ديوان ناجى من التداول . وقد عجبت حين قرأت للأستاذ صالح جودت اعتذارًا عما كان من خطأ بأنه ليس من خبراء الخطوط . فالمعلوم فى جميع بلاد العالم المتمدن أنه لا يتصدى لتحقيق الأعمال الأدبية أو الوثائق التاريخية إلا من درس الباليوجرافيا أو على الأقل اعتمد على دراسيها . ونحن لن نستطيع أن نحقق آثار شوقى وحافظ وإسماعيل صبرى والبارودى ... إلخ إلا إذا اعتمادنا على الدراسات الباليوجرافية ، فما بالك بكل ما كتب قبل عصر المطبعة ، بل فما بالك بكل ما أنشئ قبل عصر التدوين ! والمخطوطات العربية أكداس مكدسة فى اللإسكوريال وأستانبول وفى كل جامعة كبرى من جامعات العالم .

فالدكتور صقر خفاجة كان إذن على حق فى نظرى حين خصص جزءًا لا بأس به من كتابه الصغير لعرض المشكلة الهومرية ، وهل «الإلياذة» و«الأوديسا» من إنشاء رجل واحد أم أنهما من نظم عدة شعراء ، بل وهل «الإلياذة» و«الأوديسا» من نظم عصر واحد أم أنهما من نظم عدة عصور . فالرأى لا يزال فى نظرى قائمًا بأن ما نسميه الملاحم الهومرية لنتجنب عبادة ملاحم هوميروس ، وجدت مادتها الخام أو حلقاتها فى صورة ما مئات السنين قبل سنة ١٠٠٠ ق . م . وكانت هذه الحلقات تنشد متفرقة كما كانت «الإلياذة» و «الأوديسا» تنشدان .. ثم أصاب هذه الحلقات من التعديل والتوسيع والتنسيق والربط وإعادة البناء والتنقيح درجة درجة حتى خرجت منهما هذه الملاحم التى نعرفها اليوم ، وهى لم تدون كما هو معروف إلا فى عهد بيزيستراتوس عاهل أثينا قبيل عام ٥٠٠ ق . م . بل إن تاريخ إنشاء الملاحم الهومرية فى صورتها الأخيرة نفسه فى رأى الكثيرين لا يزال يتأرجح بين ١٠٠٠ ق . م . و ٨٠٠ ق . م . وربما استغرق القرنين معا .

وليس هناك شك فى أن الدكتور صقر خفاجة يعرف عن اليونانيات أضعاف أضعاف ما أعرف ، وأنه أقدر منى على الإدلاء برأى فى هذا الموضوع .. ولكنى فى حدود علمى القليل ، سمحت لنفسى أن أختلف معه فى خلاصة ما ذهب إليه ، وهو القطع بوجود شاعر واحد عظيم قام بإنشاء «الإلياذة» و «الأوديسا» ، وأن هذا الشاعر عاش حوالى ٨٠٠ ق.م. كما روى هيرودوت وقدماء المؤرخين . فبحسب قراءاتى فى هذا الموضوع أرى أن الأمر لا يزال موضوع جدال بين علماء اليونانيات وبين علماء الآثار ، وأن باب الجدل لم يقفل فيه بصورة نهائية .

ولا تحسب أن هذا الجدل من باب الترف العقلى أو أنه لا يمس صميم أدبنا القومى . لأن نظرية التراكم الملحمى هذه تنطبق على عامة ما لدينا من ملاحم وسير وقصص رومانسى تركه لنا الأجداد . فمن ذا الذى يستطيع أن يجزم بأن الملحمة «الهلالية» أو الملحمة «الحجازية» أو سيرة «الزير سالم» أو سيرة «سيف بن ذى يزن» أو سيرة «الأميرة ذات الهمة» أو سيرة «الظاهر بيبرس» أو سيرة «الأمير حمزة البهلوان» أو سيرة «فيروز شاه» بل وقصة «ألف ليلة وليلة» نفسها إلخ . كل منها من عمل مؤلف واحد أو أن كلا منها من عمل عصر واحد . ومن ذا الذى يستطيع أن يدلنا على واضع أى منها ومتى وضعت وكيف وضعت ولماذا وضعت وأين وضعت ؟ وتجربتنا مع القصص والسير الأوروبية فى العصور الوسطى كسيرة «الملك آرثر» وسيرة «رولان» وسير فرسان المائدة المستديرة وملاحم الفولسنج والبنلونج فى التراث الجرمانى إلخ تدلنا على أن التراكم الملحمى هو أقوى عامل من عوامل بناء هذه الملاحم والسير .

وإذا كنا قد استطعنا فى عصرنا هذا أن نغربل أعمال شكسبير نفسه .. وهو قد عاش فى عصر التدوين والمطبعة ، ونتحقق بالأدلة العلمية من أنه ليس صاحب هذه المسرحية المنسوبة إليه ، وأن أخرى أو ثالثة أو رابعة إلخ ليست من عمله وحده وإنما اشترك فى وضعها مع بومونت أو فلتشر إلخ فنحن من باب أولى أقوى حجة حين نتشكك فى نسب كثير مما نظم قبل عصر التدوين .

فرأيى إذن أن الدكتور صقر خفاجة قد أحسن صنعا حين أثار فى كتابه هذه «المشاكل الأكاديمية» لا بالنسبة لهيوميروس وحده ، ولكن كمنهج لدراسة كل أدب من آداب العالم بما فى ذلك تراثنا العربى . ورأيى إذن أنه بفضل إثارته لهذه المشاكل الأكاديمية إنما يخدم الأدب العربى والبحث العربى خدمة لا تقل أهمية عن الخدمة التى

يؤديها ناقد كبير كالدكتور مندور حين يعرف الناس بوجوه الكمال الفنى والإنسانى فى أدب هوميروس وغير هوميروس . فإن كان لى لوم على الدكتور صقر خفاجة فهو أنه لم يتوسع فى عرض مختلف وجوه المشكلة الهومرية كما طرحها علماء اليونانيات وعلماء الآثار .. لأن فى التعريف بهذه المشكلة تعريفًا بالمنهج العلمى الذى يتبع فى العالم المتحضر فى دراسة التراث القومى والإنسانى . وهذه عندى خدمة جلى للمثقفين فى بلادنا لا تقل خطراً عن التعريف بقيم الفن والجمال .. ونحن بالذات أحوج الناس إليها لأن الجهل بهذا المنهج أو رفض هذا المنهج الذى استحدثه من قبل طه حسين فى دراسة الأدب العربى هو المسئول إلى اليوم عن وقوفنا عند دراسة البلاغة والبيان والبديع فى التراث العربى . وهو الذى يجعل أغلب الدارسين يقف أمام قصيدة من الشعر العربى قائلاً : ماذا يهم من قالها ولماذا قالها وأين ومتى وكيف ؟ والمهم انها أمامى وانها قطعة فنية رائعة واطربا ! وبنفس المنطق يمكن أن نقف أمام الأهرام قائلين : ماذا يهم من بناه ولماذ بناه وأين ومتى وكيف ؟ المهم أنه ماثل أمامنا ، وأنه قطعة فنية رائعة ! واطربا !

وليس معنى هذا أنى أستخطئ شيئًا مما قاله الدكتور محمد مندور سواء فى الندوة أو فى مقاله عن «هوميروس فى ندوة ناجى» ، فعلى العكس من ذلك أقول إنى سعدت به أيما سعادة ، فالدكتور مندور من القلة النادرة فى بلادنا ممن تبلورت فى نفوسهم معانى الفن الرفيع ، وهو يعيش تجربة الفن العالى بكل وجدانه وفطرته ، فإذا أضفت إلى هذا سلامة تكوينه واتساع ثقافته وصفاء ذهنه عرفت أنه من أقدر الناس على تنمية الحاسة الفنية والشعور بالجمال الرفيع بين المثقفين فى بلادنا وعلى ترقية أذواقهم وعقولهم بما يعرض عليهم من مفهومات إنسانية ومن قيم فنية يجهلها قارئ العربية . وإنما اختلافى معه محصور فى تقديمه قيم الفن على قيم الحقيقة ، وأنا من المؤمنين بأن الفن يزداد فنًا والعلم يزداد علمًا والفكر يزداد فكرًا بالحقيقة .

ورغم انتصافى للدكتور صقر خفاجة فأنا لا أجد مناصًا من لومه على تساهله فى التعبير حين تعرض لأثر هوميروس فى الأدب الإنجليزى منذ عصر النهضة وفى الآداب الأوروبية الحديثة بوجه عام ، وأرى أن هذا القسم من كتابه بحاجة إلى المراجعة فى الطبعة الثانية لكتابه عن «هوميروس» . ولكن عذر الدكتور خفاجة فى هذا التساهل واضح كل الوضوح فالحق يقال أن كتابه كتاب صغير من نحو ١٦٠ صفحة عن هذا الشاعر العظيم ومشاكله التى لا تعد ولا تحصى ، يجعل من أعسر العسير على كاتبه أن يستوفى كل الأبواب .

ومن هذا تجدنى أضم صوتى إلى صوت الدكتور مندور حين تمنى أن يرى فى هذا الكتاب مزيداً من التعريف بقيم الفن والجمال والإنسانية ، ولا سيما مانبه إليه الدكتور مندور من ضرورة تبيان قواعد فن الملاحم وتبيان أسسها التى بغيرها لا تكون هناك ملحمة ، ومانبه إليه من ضرورة التعريف بالمواقف الإنسانية الخالدة التى نجدها فى هوميروس ولا نجدها فى كثير غيره ، تلك المواقف التى تبلور فيها أسمى شعور وأعمقه فى أجمل عبارة وأصفاها . ولكنى أختلف مع الدكتور مندور حين أراه يقدم هذه القيم على قيم الحقيقة إذا كان هناك فرض بالاختيار ، وأقرر أن منهج الدكتور خفاجة فى كتابه من «هوميروس» هو المنهج العلمى السليم الذى أحب لأستاذ الجامعة أن يتوخاه كلما خرج من صومعته أو مدرجه ليخاطب عامة المثقفين .

ثورة سنة ١٩٥٢
أتاحت ميلاد مسرح مصرى حقيقى

إن قيام كورت زيته Kurt Zethe ، ودريتون L'abbe Driton ، وغيرهما من علماء الآثار المصرية القديمة فى القرن العشرين باكتشاف وجود مسرح مصرى فى الحضارة الفرعونية قد غير كثيراً من فكرتنا ، ليس فيما يتعلق بالمسرح الإغريقى فحسب بل فيما يتعلق بالإمكانيات الفنية للشعب المصرى كذلك .

ولا جدال فى أن ثقافة مصر التقليدية والرسمية ، ألا وهى الثقافة العربية ، لم تعرف قط المسرح بمعناه الدقيق قبل أن يدخل العالم العربى فى علاقات مباشرة مع الغرب فى القرن التاسع عشر . وكان المترجمون العرب فى العصر الكلاسيكى تحت حكم الخلفاء يتجهون إلى الفلسفة وعلم البلاغة والعلوم اليونانية متجاهلين الأدب اليونانى وخاصة فى شكله الدرامى تجاهلاً تاماً .

ولاشك أن الأساس الأسطورى لهذا الأدب وروح التمزق الكونى التى يتسم بها قد أكسبته طعماً وثنياً فى عالم اقترن فيه الإيمان التام بفكرة التوحيد بعقلية العصور الوسطى .

وهكذا عندما ترجم متى بن يونس أثناء حكم العباسيين إلى العربية «فن الشعر» لأرسطو (البويطيقا) أفلتت منه المفاهيم الأساسية للدراما اليونانية ، حتى إنه ترجم كلمة التراجيديا بالمدح وكلمة الكوميديا بالهجاء .

مجلة «الكاتب» ، سبتمبر ١٩٦٤ .

وفى العصور الوسطى عرف العالم العربى على النطاق الشعبى «خيال الظل» إن لم يكن قد عرف أشكالاً أخرى من العرض الدرامى . إلا أن هذا «الفن» الأدبى لم يؤثر مطلقًا على الأدب العربى الكلاسيكى الذى كان يقتصر على شعر المدح وشعر الهجاء وشعر الرثاء والشعر الغنائى .

وباقتراب إنهيار الإمبراطورية العربية ظهر فن أدبى آخر هو شعر التصوف والإلهيات .

وقد عمل مرور ألف عام تقريبًا من السيطرة المملوكية التركية والتركية المملوكية على العالم العربى على توسيع الهوة بين الثقافة الكلاسيكية والثقافة الشعبية التى توسم بالعامية . ولذا فمن المتعذر جداً تحديد بدايات المسرح المصرى الحديث .

* * *

ويروى لنا جيرار دى نيرفال Gérard de Nerval فى كتابه «رحلة فى المشرق» أن المصريين كانت لديهم فكرة أولية عن المسرح تحت حكم محمد على (١٨٠٤ - ١٨٤٩) ويذكر الكاتب أنه شاهد عرضاً شعبيًا فى قالب حوار أقيم فى البلاط أثناء الاحتفال بختان ابن محمد على . وكان الموضوع يدور حول مشهد فلاح مسكين ومحصل بلا رحمة وقد زج بالفلاح فى السجن لعجزه عن الدفع . ثم زوجته الباكية والسجان الذى يدل السجين على طريق الحرية . وهذا الطريق هو أن يسدد الفلاح جزءاً من دينه تخفيفًا لغضب المحصل .

وقد أطلق نيرفال اسم «محبظين» (؟) Moalbezins على أعضاء الفرقة ، وهى تسمية مهمة تستمد أهميتها ، على الأقل ، من أنه ليست لها أية دلالة فى يومنا هذا سواء فى العربية الفصحى أو العربية الدارجة . وعلى هذا فنحن نجهل ما إذا كانت كلمة «المحبظين» تمثل تقاليد شعبية قديمة موروثة من الأزمنة الغابرة ، أم تمثل نشاطًا فنيًا حديثًا ظهر فقط بتأثير أوروبا منذ الحملة الفرنسية على مصر .

الرواد

على أنه يمكن تلمس بدايات المسرح المصرى بالمعنى الصحيح للكلمة ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر . فقد كون اثنان من مهاجرى الشام هما مارون نقاش وأبو خليل القبانى فرقًا مسرحية فى مصر تتكون أساسًا من أبناء الشام . وكانا يقومان بنفسيهما بتأليف النصوص التى تمثل ، وكانت هذه المسرحيات تقوم فى المحل الأول على محاكاة بدائية للمسرح الكلاسيكى الفرنسى وملاءمته مع موضوعات مستمدة من التاريخ العربى . وحتى سنة ١٨٩٦ أو ١٩٠٠ كان يقوم بالأدوار النسائية فى هذه الفرق غلمان اشتهروا بجمالهم .

وقد قام يعقوب صنوع (وهو يهودى مصرى ذو موهبة لا جدال فيها كان يكتب تحت اسم مستعار هو اسم أبو نضارة ، وعاش سنوات طويلة منفيًا فى باريس) بتأليف مسرحيات ذات مضمون اجتماعى وسياسى ثورى .

* * *

وكانت أكثر الأعمال جدية فى تلك الفترة هى آثار محمد عثمان جلال . وهو مصرى من النبلاء على صلة ببلاط الخديو توفيق ، مما جعله رجعيًا فى أفكاره السياسية . فحوالى سنة ١٨٧٠ قام عثمان جلال بترجمة أربع تراجيديات لراسين وأربع كوميديات لموليير . ولم تكن الترجمة بالشعر العربى الفصيح وإنما كانت بالشعر المصرى الشعبى .

ولا جدال فى أننا نستطيع أن نسمى عثمان جلال «أبا المسرح المصرى الحديث» وقد أتيحت لى فرصة مقارنة ترجماته الشعرية «لطرطوف» و «مدرسة الزوجات» و «النساء العالمات» و «استر» و «إيفجينا» («أفغانية» عند عثمان جلال) و «الإسكندر الأكبر» فراعتنى أمانته الشديدة فى الترجمة . فكوميديا «طرطوف» وهى مقتبسة أو ممصرة بعنوان «الشيخ متلوف» نجدها أمينة للنص الأصلى رغم تغيير الجو والشخصيات . فعثمان جلال ويعقوب صنوع (أبو نضارة) إذن هما الرائدان الحقيقيان للمسرح القومى المصرى ، وذلك لسببين هما : تبنى اللغة المصرية الدارجة ووصف مشاهد الحياة المصرية .

ولكن المدرسة السورية – اللبنانية التى استخدمت اللغة العربية الفصحى والموضوعات العربية التى ترجع إلى عهد الخلفاء استطاعت أن تقضى على هذا الاتجاه

إلى الدراما المحلية لمدة ربع قرن من الزمان أى حتى ثورة سنة ١٩١٩، وجاءت بعد ذلك موجة جديدة من مهاجرى الشام هم إسكندر فرح وطانيوس عبده وجورج أبيض لتستكمل تقاليد المسرح الكاسيكى سواء أكان مترجمًا أم مقتبسًا أم مؤلفًا . وكانت تلك هى مرحلة «هملت» و «عطيل» و «روميو وجولييت» و «أوديب الملك» و «لويس الحادى عشر» ... إلخ ، وذلك إلى جانب قصص مستمدة من التاريخ العربى الكلاسيكى .

وكان للبرنامج الكلاسيكى الثابت لجماعة إسكندر فرح (حوالى سنة ١٩٠٠-١٩٠٥) وجورج أبيض (١٩١٠ - ١٩١٨) وسلامة حجازى وهو مطرب مصرى (١٩٠٥ - ١٩١٧) أثر بالغ فى إثراء المسرح العربى فى مصر، ولكن كان له كذلك أثره الملحوظ فى إضعاف المسرح المصرى بمعناه الدقيق ، فقد باعد استخدام اللغة العربية الفصحى والموضوعات الكلاسيكية بين المسرح والمجتمع .

١٩١٩ - ١٩٣٦

مسرح قومى مرتبط بالغرب

ثم كانت ثورة ١٩١٩ الوطنية التحررية التى أعطت المسرح القومى المصرى انطلاقته الأولى . وكان تكوين مسرح الريحانى الكوميدى بين سنة ١٩١٨ - ١٩٢٤ والمسرح الغنائى لسيد درويش ولمنيرة المهدية سنة ١٩٢٠ - ١٩٢٢، وكذلك مسرح يوسف وهبى الدرامى الذى سمى مسرح رمسيس سنة ١٩٢٤، تعبيراً عن ثورة فى عالم الفنون والآداب ، ولا سيما فى عالم المسرح . فلأول مرة يصبح المسرح مؤسسة قومية واجتماعية تخاطب المصريين بلهجة مصرية تلقائية وليس بالعربية الفصحى ، وتعالج موضوعات سياسية واجتماعية .

وفى مجال الكوميديا كانت أكثر الموضوعات شعبية هى التى تتضمن سخرية من شخصية الحاكم التركى التى كانت تصور كثيراً فى صورة الرجل الغبى والمتغطرس والمتعسف ، أو سخرية بشخصية الإقطاعى المصرى الذى كان يبيع قطنه كى يبدد ثمنه فى النهاية على النساء العابثات وكن فى الغلب من الأجنبيات . وأثارت نصوص أخرى موضوع الحرية الوطنية والمدنية والإخاء المبنى على وحدة الدم بين المسلمين والأقباط فى مصر وبين المصريين والسودانيين . ومثلما كانت ثورة ١٩١٩ الوطنية ثورة بورجوازية

ليبرالية رومانتيكية ، كذلك كانت هذه الثورة الأدبية والفنية ثورة بورجوازية ليبرالية رومانتيكية ، وكانت مثلها ثورة ناقصة ، وذلك لأسباب دياليكتيكية تتعلق بالتاريخ المصرى .

فقد ظلت مصر فيما بين ثورة سنة ١٩١٩ ومعاهدة التحالف سنة ١٩٣٦ تتطلع إلى الغرب في نهضتها الوطنية والاجتماعية . وفى مجال التراجيديا كانت هذه الفترة هى فترة الدراما والميلودراما الرومانتيكية . وقد لاقت مسرحيات «غادة الكاميليا» و «النسر الصغير» و «سيرانو دى برجراك» و «لويس الحادى عشر» لكازيمير دى لافينى و «راسبوتين» ... إلخ ، نجاحاً عظيماً .

وقد ورد فى سجلات هذا العصر أن «غادة الكاميليا» وحدها قد بلغ إيرادها فى عام واحد مبلغ اثنى عشر ألف جنيه مصرى .

وحاول يوسف وهبى وغيره من الكتاب للمرة الأولى أن يكتبوا تراجيديات حول موضوعات مصرية ، ولكنها كانت على الأصح ميلودرامات رومانتيكية حول النتائج الفاجعة للزواج بالأجنبيات ، أو عن طغيان الباشوات المصريين وانحلالهم الأخلاقى .

وفى مجال الكوميديا أو على الأصح الفودفيل اقتبس الثنائى الريحانى – بديع خيرى أعمال «جورج فيدو» و «مارسيل بانيول» . وربما كانت الدرامات الغنائية التى نظمها الشاعر الكبير شوقى بك مثل «مصرع كليوبطرة» و «مجنون ليلى» و «قمبيز» ، وكذلك الدرامات الميتافيزيقية لتوفيق الحكيم وخصوصاً «أهل الكهف» و «شهر زاد» ، هى أعظم دعائم المسرح القومى فى هذه الحقبة .

ومع هزيمة الليبرالية المصرية بين معاهدة سنة ١٩٣٦ وثورة ١٩٥٢ لم يبق فى المسرح المصرى سوى مسرحيات الفودفيل فى مسرح الريحانى التى كانت تتمتع بشعبية واسعة تحت حكم الملكية المنحلة فى عهد فاروق . ولقيت مسرحيات مثل «توباز» التى اقتبسها بديع خيرى والريحانى نجاحاً عظيماً .

ومن المهم الإشارة إلى أن النقد الاجتماعى اللاذع الذى يصور الفساد والانتهازية والانحلال فى الكوميديات التى كان يقتبسها بديع خيرى والريحانى كان يسلى الطبقات المتذمرة والطبقات الحاكمة فى آن واحد ، بما فى ذلك الطبقة الأرستقراطية والبرجوازية الكبيرة . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يمنح فاروق وساماً للريحانى .

فقد وجد النظام القديم فى مسرح الهجاء الاجتماعى سلاحاً سياسياً معادياً للثورة أى صمام أمن عظيم الفائدة للتنفيس عن غضب البرجوازية «الطيبة» . فقد كان هذا الوضع ، وهو أشبه شئ بنقد كونجريف وديتشرلى وفانبرو أيام عصر عودة الملكية فى إنجلترا ، نوعاً من النقد الذاتى أو «اتهام النفس» من جانب الأرستقراطية رأت فيه الطبقات المغلوبة على أمرها دليلاً كافياً على حسن النية واعترافاً بضرورة الإصلاح . ولم يكن ذلك فى الحقيقة سوى مسكن وقتى .

١٩٥٢ - ١٩٦٤

عصر ما قبل شكسبير

وقد أعطت ثورة سنة ١٩٥٢ انطلاقة رائعة للمسرح المصرى لأسباب لم تبحث بتعمق بعد . فمن بين كل فنون الأدب نجد أن المسرح المصرى هو «الابن الشرعى» لثورة سنة ١٩٥٢ . فالقصة القصيرة شبه ميتة والرواية متوقفة أو «متجمدة» والشعر الحديث بعث لتوه كالعنقاء حين تبعث من رمادها .

أما المسرح المصرى فهو وحده الذى عرف ازدهاراً كبيراً ، بل ويمكننا القول بأن المسرح المصرى الحقيقى قد ولد فعلاً ، وأن مصر تمر الآن بفترة شبيهة بالفترة السابقة على ظهور شكسبير ، يتصدى فيها عديد من الناس حزموا أمرهم ووهبوا أنفسهم لتعبيد الأرض لحقبة مزدهرة .

فمنذ سنة ١٩٥٢ حدث تطور جديد فى عالم المسرح المصرى . فبدلاً من الاقتصار على ترجمة روائع الفن الدرامى أو اقتباس «مسرح البولفار» ولدت مدرسة شديدة التنوع من مؤلفين دراميين ذوى مواهب خلاقة . ولم تعد المسألة تقليد هذا أو ذاك من النماذج . لا جدال فى أنهم مازالوا يتعرضون لتأثير الأدب العالمى ، ولكن ذلك ليس التقليد ولكنه التشرب . فالأديب لم يعد يستمد إلهامه من الخارج . إنه يتأمل الروح المصرية ويجلو الشخصية المصرية . إنه يخترع حكايته الخاصة أو «أسطورته» بالمعنى الأرسطوطالى وهو يقرأ كل شئ ، من اليونانيين حتى بريخت وبيكيت ويونسكو ، ثم ينسى ما قرأه . بل إنه قد يتظاهر متباهياً بأنه لم يقرأ شيئاً لهؤلاء الكتاب وتكون

النتيجة «حصيلة» درامية مصرية بحق. ومهما تكن المبالغة فالتباهى هنا ظاهرة صحية ، إذ المهم بعد ذلك أن يستمر التفاعل مع الأدب العالمى .

وقد ظهرت مجموعة من الكتاب الدراميين فى أقل من اثنى عشر عامًا أهمهم : نعمان عاشور مؤلف الكوميديات المرة «الناس اللى تحت» و «الناس اللى فوق» و «جنس الحريم» و «عيلة الدوغرى» .

ثم يوسف إدريس مؤلف الكوميتراجيديات ذات المضمون الفلسفى والاجتماعى وهى «جمهورية فرحات» و «ملك القطن» و «اللحظة الحرجة» .

ثم سعد الدين وهبة مؤلف الكوميديات الدامعة ذات الاتجاه الاجتماعى السياسى والبناء الرمزى الغنائى مثل «المحروسة» و «السبنسة» ، وأخيراً «كوبرى الناموس» .

ثم الفريد فرج المؤلف الغنائى لتراجيديات وكوميديات تنطوى على اتجاهات سياسية اجتماعية مثل «سقوط فرعون» و «حلاق بغداد» .

ثم محمود السعدنى المؤلف الكوميدى المشحون بالمرارة المحزنة (التى كانت عائقًا أمام عرض كثير من مؤلفاته على المسرح) وله «عزبة بنايوتى» (وهى ترمز إلى مصر) و «الأرنص» و «النصابين» .

ثم لطفى الخولى مؤلف نصوص ذات موضوعات بروليتارية وإصلاحية مثل : «قهوة الملوك» و «القضية» و «الأرانب» .

ثم رشاد رشدى مؤلف دراميات سيكولوجية برجوازية هى : «الفراشة» و «لعبة الحب» و «رحلة خارج السور» .

ثم مصطفى محمود القصاص القدير الذى أصبح أخيراً مؤلفًا تراجيديًا فلسفيًا فى «الزلزال» .. إلخ .

ويجب ألا ننسى ونحن نستعرض هذه المدرسة الجديدة من الكتاب الأستاذ الأكبر للمسرح المصرى وهو توفيق الحكيم الذى ، وإن كان متقدمًا فى السن ، فقد سبق الجميع إلى مسرح الطليعة . ولاشك أن مسرحيته «يا طالع الشجرة» التى ظهرت سنة ١٩٦٣ والتى تعتبر مغامرة فى مجال اللامعقول هى أكثر مؤلفاته نضجًا .

ولنستعرض بعض الأمثلة التى يمكن أن تلقى لنا بعض الضوء على المسرح المصرى الحديث :

«جمهورية فرحات» ليوسف أدريس وهى مسرحّية من فصل واحد تدور حول طالب شيوعى شاب ألقى البوليس القبض عليه . وفى قسم البوليس بين النشالين والعاهرات.. إلخ يقف منتظراً دوره فى الاستجواب أمام ضابط القسم . ويدخل فى حديث مع الشاويش وهو رجل بائس ذو عقلية ريفية تمامًا . وعندما يريد الشاويش تلقين أحد اللصوص درسًا أخلاقيًا ينسى نفسه ويندمج فى رواية قصة طويلة ممتعة عن الريف أثناء طفولته ، تدور حول رجل شريف لدرجة أن الله جازاه بثروة عظيمة . فقد عثر بطل القصة على خاتم ثمين وأراد أن يرده لصاحبه المجهول . وأثنـاء بحثه يمـر (مثل أوليس) من مغامرة إلى أخرى وفى النهاية يقرر تكوين جمهورية لا تقوم على العدالة مثل جمهورية أفلاطون وإنما على الشرف . وحلم الشاويش الخيالى يسير بوضوح مع أحلام الطالب الشيوعى الشاب . وعندما ينادى المحقق على الطالب يسمع الشاويش كلمة «شيوعى» فيتوقف فجأة عن أحلامه ويتغير موقفه الودى من الطالب الشاب (ابن الكلب !) ويقول متعجبًا : (إذن فلست سوى أحد أولاد الكلب !) . وتواجهنا السخرية القاسية .

سيطرة طبقة على أخرى .. هل هى أبدية ؟

وأكثر أعمال يوسف إدريس نضجاً هى الدراما الأخيرة «الفرافير» . والفرفور فى الأدب الشعبى المصرى يعنى الخادم أوخادم الملك فى الغالب . وهو يكون المهرج وناصح الملك فى نفس الوقت . وكلماته تمثـل «صوت الشعب» La voix public أو الكورس فى الدراما القديمة . فيوسف إدريس يستخدم الفرفور كرمز للتبعية . والكتاب يعالج موضوع العلاقات بين السادة والعبيد . نحن فى عالم وهمى فالفرفور فى النص عليه أن يبحث عن سيده . وأخيراً يجده . والسيد يعتقد أن دوره ألا يعمل شيئًا والفرفور يضع ضمن مطالبه أن يعمل السيد هو الآخر .

ويبحث الأثنان معًا عن كل المهن الممكنة والمتخيلة . ولا يجدان ما يناسب السيد منها سوى مهنة حفار القبور ، فهى مهنة كل السادة منذ تحتمس ورمسيس إلى الإسكندر الأكبر والقياصرة ونابليون وهتلر . والفرفـور ليس راضيًا عن قسمـته كعبد ، لأنه يتحتم عليه فى النهاية أن يقوم بكل العمل . وعندما يعترض الفرفور يتفق

السيد والعبد على التخلى عن النظام القائم . ويتفقان أولاً على تبادل الأدوار بأن يصبح الفورفور سيداً والسيد فرفوراً . إلا أن النظام الجديد لا ينجح فيحاولان بعد ذلك إقامة جمهورية فرفوريا العظمى حيث لا يوجد سيد ولا فرفور ، ولكن ذلك لا يأتى بنتيجة . وأخيراً نجد أن العلاقة بين السيد و العبد هى نظام حديدى موجود حتى فى عالم الجماد حيث يجب على الإلكترون أن يدور إلى الأبد حول نواة الذرة ، وأنه ليس هناك وسيلة للإفلات من هذا النظام ، ويموت الاثنان .

وفى المشهد الختامى (فى العالم الآخر) نرى السيد واقفًا بلا حراك والفرفور يدور حوله فى مدار وهو يتوسل إلى الحاضرين أن يحرروه من هذا المدار الجهنمى المحتوم .

أما الجمهور فهو يخرج من المسرح وقد شغلته مشكلة الفرفور التى هى مشكلته هو . فيوسف أدريس إذن يقول إنه ليس هناك نظام سياسى قد نجح فى حل مشكلة السيد والعبد ، لا نظام المساواة ولا ديكتاتورية فرفوريا .

حتى الموت لم يحل هذه المشكلة فخطر وجودها فى العالم الآخر يهددنا أيضًا .

هل هذه ايديولوجية فوضوية ؟ قد لا يكون ذلك صحيحًا ، ولكنها على كل حال ايديولوجية تحوى تشاؤمًا ميتافيزيقيًا غاية فى الحدة .

والعمل المميز لنعمان عاشور هو «عيلة الدوغرى» . والموضوع لا يتعلق بالميتافيزيقا ولكن بأسرة برجوازية لخباز توفى مخلفًا ثروة صغيرة وديونا كبيرة . وتثور خلافات مستمرة بين أفراد الأسرة الأنانيين الكسالى بسبب المال والميراث . والشخصية الرئيسية هى شخصية الخادم العجوز للأسرة «الطواف» وهو فى السبعين من عمره . إنه هو الذى كد وكدح طول حياته حافى القدمين لتكوين ثروة الخباز . وهو أيضا الذى قام بتنشئة كل أفراد «عيلة الدوغرى» واحداً بعد الآخر من الصبا حتى النضوج مصطحبًا إياهم إلى المدرسة وساردا عليهم قصص الجنيات . ولم يكن للطواف طيلة حياته سوى حلم واحد هو أن يرتدى حذاء . لقد سار طيلة حياته حافى القدمين وهو يخشى أن يدركه الموت قبل أن يلبس حذاء . وعندما يسمع بقيام ثورة تعيد العدالة إلى الفقراء ينتعش أمله ويتوجه إلى أفراد العائلة واحداً بعد الآخر ، ولكنهم يبدون جميعًا غير مبالين برغبته المتواضعة ، بل إنهم بأنانيتهم ونكرانهم للجميل يسخرون من الطواف العجوز ومن حلمه الساذج . وفى النهاية يشفق عليه أحدهم ويشترى له حذاء

ولكنه لسوء الحظ لا يطابق مقاس قدمه فيؤله ولا يستطيع انتعاله . وهكذا يولد الطواف العجوز عارى القدمين ويموت كذلك عارى القدمين رغم قيام الثورة .

والقصة تشبه قليلاً «موت بائع جوال» لآرثر ميللر. فالبطل يقضى حياته يجوب المدينة ليوزع الخبز وهو أيضا لا يضمر أية مـــرارة ويعتقد فى طيبـــة مخدوميه . ولكن خيبة الأمل الأخيرة كانت عند نعمان عاشور أقل فجيعة من آرثر ميللر ، وإن كانت قد مست شغاف قلوبنا .

مصر الممزقة

أما موضوعات سعد الدين وهبة فتدور دائماً حول مصر الممزقة بين عالمين ، ففى «السبنسة» تدور المسرحية حول اكتشاف قنبلة فى قرية صغيرة ترمز لمصر . ويلقى البوليس القبض على الكثيرين بدون وجه حق ، منهم فلاح وعامل وطالب وغجرية . وتختفى القنبلة ويعمد البوليس تحت تأثير الخوف من المسئولية إلى وضع قطعة من الحديد مكانها ويقرر الخبراء وضباط البوليس المنحلون أن هذه القطعة من الحديد قنبلة شديدة الخطورة ومن نفس نوع القنابل التى اكتشفت فى الإسكندرية وطنطا وغيرها . ويقول التقـــرير إن ذلك جزء من مؤامرة واسعة النطـــاق تهدف إلى قـــلب نظام حكم فاروق.

والشخص الوحيد الذى يتحلى بالشرف بينهم هو الخفير الذى اكتشف القنبلة الحقيقية . وقد عذبته فكرة اعتقالهم لكل هذا العدد من الناس من أجل قطعة من الحديد فى حين أنهم يتركون القنبلة الحقيقية تختفى فى مكان ما من القرية معرضة بذلك حياة سكانها للخطر .

وقد تعـــرض الخفير لتهـــديد الضباط حتى لا يبـــوح بالحقيقة ، وفى النـــهـــاية لا يستطيع الكتمان فيعلنها ولكن بلا جدوى فقد اتهم بالجنون . وتنتهـــى الكوميديا (إذا جاز لنا أن نسميها كذلك) بشحن جميع المتهمين فى سبنسة متجهة إلى القاهرة لتجرى محاكمتهم ويرافقهم الخفير أيضا ، ولكن وهو يرتدى قميص المجانين .

ويتضمن المشهد الختامى نوعاً من الإيحاء بأن السبنسة ستصبح عما قريب فى مقدمة القطار الذى سيستدير فى الاتجاه المضاد ، من العاصمة التى يعمها الفساد إلى القرية التى تلفها البراءة .

فى مفترق الطرق

«وكوبرى الناموس» لنفس المؤلف تعالج أيضا موضوع مصر فى مفترق الطــرق ، إذ فيه نجد فلاحة شابة تختار مسكنها المكون من عشة صغيرة بجانب كوبرى يفصل المدينة الكبيرة عن الريف . والفلاحة محاطة بأناس لا مبالين من نفعيين وأناس يتوقون للملذات ونشالين ولصوص ودراويش وعمال عاطلين وطلبة جامعيين يعتقدون أنهم ينقذون مصر باغتيال الوزراء الخائنين للوطن . وهو كوبرى غريب لا يرغب الناس فى عبوره بشكل نهائى لا إلى المدينة ولا إلى القرية . والفلاحة الشابة تدفع عن نفسها المعجبين ذوى النوايا المريبة وتحلم بزوج لم تره بعد يتحلى بفضائل لا تجدها فى المحيطين بها . وهى تحب الطالب الذى يعد لاغتيال الوزير وبعد ارتكاب الجريمة تفاجأ بمقتل برئ مسكين بدلاً من المقصود قتله ، ويسلم الطالب نفسه للبوليس بعد أن يعضه الندم . وتقوم الفلاحة فى شبه لوثة بطرد جميع المحيطين بها على الكوبرى كما يطرد الناموس . وهى لا تفقه شيئًا فى السياسة ، ولكن عندما يشرحون لها أسباب اغتيال الخونة تقول لهم إنها واثقة من أن هناك طريقًا آخر للخروج من هذا الجحيم ، وأن ذلك لا يكون بالاستمرار فى اللامبالاة ، فى دولة تشتعل ، ولا بارتكاب اغتيالات فردية . إن الطريق الوحيد السليم هو طريق ثورة الجموع لوضع حد للظلم ولتحرير البلاد . وفى المشهد الأخير نرى جموعاً تتدفق لتحرير حبيبها .

أما «قضية» لطفى الخولى فهى أحسن مؤلفاته . وتدور حول خلاف بين شاب ثورى ورجل إصلاحى يعتقد اعتقاداً جازمًا أن العدالة الاجتماعية والمدنية من الممكن تحقيقها فى إطار القانون . وعندما تنهار أوهام الإصلاحى يفقد توازنه العقلى ويهرب إلى أحلام مشوشة عن مستقبل كأنه الجنة ، ولكنه لسوء الحظ مازال بعيداً جداً ويكاد يكون وهمياً .

و «عزبة بنايوتى» لمحمود السعدنى كمؤلفه «الأرنص» تعالج كفاح الفدائيين المصريين ضد الإنجليز فى التل الكبير قبل قيام الثورة مباشرة . ويرسم السعدنى لوحة حية للغاية للنضال الوطنى يقوم فيها الباشوات بل والباهوات والأفندية وأفراد الشعب بالخلط بين الوطنية ومصالحهم الشخصية فى نوع من النفاق والكلبية .

لا كوميديا ولا تراجيكوميديا

هذه بعض أمثلة من الدراما المصرية اليوم .. غنية متنوعة تلقائية ، وتكاد دائمًا تكون ذات مضمون اجتماعي . لقد اتخذ المسرح المصرى اتجاهًا تميز به . فمن النادر أن تجد تراجيديا خالصة وبسيطة . ويبدو أن المؤلف يخشى مسئولية الفن التراجيدى . فأغلب نصوصنا المسرحية ليست كوميديا ولا تراجيكوميديا ، ولكنها تراجيديا تمتلئ بالدعابة أو كوميديا تنتهى بفاجعة . ومن الملاحظ وجود رؤيا تراجيدية مشحــونة بالمرارة لا يستطـيــع المؤلف الدرامى المصـرى – أو لا يريــد – أن يعبـر عنــهـا بالطريق الكلاسيكى .

إن المسرح المصرى من ناحية التكنيك مازال بعيدًا عن النضوج ، ومازال أمام كتاب الدراما المصريين الكثير ليتعلموه . ومع ذلك فلا شك أنهم قد حققوا نتائج ملموسة بفضل الجو المتطور للثورة وبفضل تشجيع وزارة الثقافة التى أبدت حيادًا ملحوظًا فى مواجهة المدارس الأدبية المختلفة . وقد أتاح هذا الحياد لكتاب الدراما عندنا أن ينتهوا من حل مشكلة اللغة فى المسرح المصرى . لقد أدركوا بالسليقة أن العربية الفصحى ، بقواعدها العتيقة ، وسمتها الرفيعة البعيدة كل البعد عن الحياة اليومية ، تصيب المسرح بالشلل . ولم يترددوا فى استعمال العامية التى تمدهم بالتعبيرات التلقائية اللازمة للفن الدرامى . وبهذا الاختيار ساهموا فى إمكانية ميلاد مسرح أصيل يعبر عن الحياة الاجتماعية والشخصية للمواطن المصرى .

فى الجوائز

عندما كنت فى ندوة «أصيلة» بالمغرب منذ شهر من الزمان ، أى فى منتصف أغسطس ١٩٨٨ ، سمعت فيما سمعت أن المفكر المغربى عزيز لحبابى مرشح لجائزة نوبل للآداب ، وأن اسمه وارد فيما يسمى بالقائمة القصيرة التى يقال إنها تضم عشرة أسماء فقط .

وقبل ذلك بعام سمعت أن الشاعر اللبنانى الكبير أدونيس مرشح لجائزة نوبل للآداب ، ثم فوجئنا بأن الاختيار وقع على الشاعر النيجيرى سونيكا الذى توج فى العام الماضى .

وقبل ذلك بعام أو عامين تردد بقوة فى بعض الصحف العربية أن هناك اتجاهاً لتتويج القصاص الكبير الدكتور يوسف إدريس بجائزة نوبل للآداب ، ولكننا فوجئنا بروائى فرنسى غير معروف خارج بلاده يفوز بالجائزة . ومنذ عشر سنوات كان اسم توفيق الحكيم واسم نجيب محفوظ يترددان بقوة فى عالمنا العربى ، ولكن الذى حمل أوراق الغار كان جارثيا ماركيز من أمريكا اللاتينية ، ثم غيرها من بلاد الله المختلفة . وأنا لا أعرف حقا إن كانت كل هذه الترشيحات العربية مجرد طنين تطن به صحافة العالم العربى أم أنها ترشيحات عالمية فعلية اضطلعت بها دوائر مسئولة قريبة من بؤرة اتخاذ القرار .

* * *

جريدة «الأهرام» ٢٤ سبتمبر ١٩٨٨ .

سألنى صحفى شاب فى المغرب : «مارأيك فى ترشيح عزيز لحبابى لجائزة نوبل للآداب هذا العام؟» أجبت : «هون عليك ، فجائزة نوبل لن تزيد لحبابى قدراً إن هو نالها ، ولن تنتقص من قدرة إن هو لم ينلها ، لأن جائزة نوبل لا تمنح تقديراً للجدارة وحدها ، وإنما تمنح لاعتبارات عديدة مختلفة قد تكون إحداها هى الجدارة».

ثم تأملت قليلاً . ففى حدود علمى ان جائزة نوبل للآداب لا تمنح عادة إلا للإبداع الأدبى ، وعزيز لحبابى ليس من الأدباء المبدعين . فهو أساساً مفكر معروف وأستاذ جليل ، ونظراؤه من المفكرين والأساتذة الأعلام فى المغرب وهم : عبد الله العروى وعابد الجابرى ومحمد أركون وغيرهم قد تجاوز صيتهم بلادهم الجميلة المثقفة إلى المشرق العربى ، ومع ذلك فلا أظن أن أحداً يعرف بهم خارج عالمنا غير المستشرقين . فإن كانت جائزة نوبل للآداب تمنح لأحد غير المبدعين فهى قد تمنح غراراً للفكر الفلسفى إذا كانت له رسالة إنسانية .

ونحن فى بلادنا لم نفهم بعد بعض مناطق العقلية الغربية وبعض اعتبارات المجتمع الدولى .

من هذه الاعتبارات مثلاً أن الترشيحات الحكومية تغض من قيمة الأديب فى المجتمع الدولى ولا تزكيها ، لأنها تظهره فى مظهر مرشح السلطة وليس مرشح الرأى العام . أذكر أنه منذ جملة بسنوات اتخذت اللجنة العليا للسياسات فى مجلس الوزراء المصرى قراراً بترشيح توفيق الحكيم لجائزة نوبل . ولا أعرف إن كان هذا القرار قد أبلغ إلى أكاديمية ستوكهولم أم لا . ولو كان الترشيح من وزارة الثقافة أو من إحدى الهيئات الأكاديمية أو الجامعية أو الأدبية لكان ذلك أمراً طبيعياً . ولكن صدوره عن «الحكومة» أمر غير مألوف .

وأنا لا أستبعد أن هناك «وساطات رسمية» تجرى لحصول العلماء أو الأدباء أو الشخصيات العامة على جائزة نوبل ، ولكن هذه الوساطات تجرى دائما فى الكواليس والاتصالات الشخصية بين الرسميين ومجامع العلماء والأدباء، هيئات وفرادى . وهناك لجان تزكية تتكون متطوعة من الشخصيات العامة أو الشخصيات الأدبية أو العلمية تسعى لجمع تزكيات الترشيح من أعلام الأدباء أو العلماء أو من الهيئات الثقافية على مستوى العالم ، ولكنها تفعل ذلك دائماً على استحياء حتى لا يبدو منها الضغط أو التدخل أو التظاهر .

وهذا هو الحرج الذى نقع فيه دائمًا . فإذا كان لكاتب مريدوه لم نلجأ إلى حفلات الكوكتيل حيث الإيحاء أوضح من صريح الكلام ، ولم نلجأ إلى اللقـــاءات الشخصية أو إلى الحضور الثقافى فى العالم المتحضر ، بل لجأنا إلى شئ شبيه بالزفة الصحفية فى بلادنا أو تنظيم المظاهرات التى لا يحس بها أحد غيرنا . وحيث المظاهرات تعلو عبارات «يحيا» و «يسقط» وتكثر الملاحيات وتتضاءل هيبة التكريم .

وهناك اعتبارات فى موضوع جائزة نوبل لا ندخلها دائما فى حسابنا : منها مثلاً أن أصحاب الجائزة يحاولون أدبيًا أن يراعوا توزيعها توزيعًا ثقافيًا جغـرافيا حتى لا تنفرد بها آداب الدول العظمى بل أكاد أقول سياسيًا بقصد إرضاء جميع الأطراف .

يظهر ذلك حين تخرج الجـــائزة باحثة عن أديب يــكتب بالإسبانية مثــل ماركيز أو أديب يكتب بالعبرية مثل عجنون أو أديب من أفريقيا السوداء مثل ليوبــولد سنجور أو سونيكا . حتى يهود أمريكا يراعى أن لهم حصة فى جائزة نوبل ، مثال ذلك الأديب الأمريكى اليهودى سول بيلوز . ومنذ انتقلت جائزة نوبل إلى أمريكا اللاتينية أيام تتويج الشاعر الشيلى الكبير بابلو نيرودا ، عادت إليها مرة أخرى بتتويج الروائى جارثيا ماركيز . وحتى لا يقال إن أصحاب جائزة نــوبل يتعالون على الأدب الروسى أو يقاطعونه فيقال عنهم إنهم يشتغلون بالسياسة ولا يشتغلون بالأدب أو العلم ، فقد منحت جائزة نوبل للشاعر الروسى باسترناك وللروائى الروسى سولجنتسين وللعلامة الروسى سخاروف . ولكن لوحظ أن ثلاثتهم من كبار المنشقين على النظام السوفيتى، مما أيد تهمة الانحياز إلى الغرب وعداء الاشتراكية على أكاديمية ستوكهولم مانحة الجائزة . فلما منحت الجائزة للروائى الروسى شولوخوف كان ذلك بمنزلة رد اعتبار للأدب السوفيتى .

وقد لوحظ أن جائزة نوبل اتجهت شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا ، ومع ذلك لم تحط رحالها فى المنطقة العربية ، ومن هنا كثر التساؤل بين أدباء العالم العربى : ترى هل لأصحاب الجائزة أو من يحركونهم ميول صهيونية أو ميول معادية للعرب ؟ فإذا كانت الإجابة بالإيجاب كان التساؤل التالى : وما قيمة جائزة توجهها المحاباة أو الكراهيـــة أو التعصب الأعمى ؟

وفى تصورى أن هناك بالفعل ظاهرة تدعو إلى القلق فى توجهات أصحاب جائزة نوبل . فأنا لا أظن أن فى أدب سونيكا وأثره ما يرفعه كثيراً على شعر عبد الوهاب البياتى أو أدونيس أو صلاح عبد الصبور أيام حياته . ولا أظن أن فى قصص جارثيا ماركيز نفسه ما يرفعه كثيراً على قصص نجيب محفوظ أو يوسف إدريس . وأنا لم أذكر إلا أدباءنا الذين ترجموا بغزارة إلى اللغات الأوروبية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية والاسبانية ، وقبل عامين كنا نتمنى أن يفوز بالجائزة توفيق الحكيم، ومن قبلها تمنينا أن يفوز بها طه حسين ، وأعمال توفيق الحكيم وطه حسين قد ترجم ما يكفى منها إلى اللغات الحية للتعريف بأدبهما وأثرهما . ومع ذلك لم يحدث شئ من ذلك .

ومن واجبنا أن نسأل أنفسنا عن تفسير لهذه الظاهرة ولا نكتفى بالاتهام ، فلعل فى أدبنا أو مجتمعاتنا شيئاً يدعو إلى تجاهلنا .

وفى تقديرى أن هناك جملة اعتبارات ينبغى التفكير فيها :

هناك مثلاً أننا نطالب العالم بأن يتعامل معنا كأننا أمة عربية واحدة من الخليج إلى المحيط ، ومع ذلك فنحن لا نزال نتصرف مثل قارة تضم عدداً كبيراً من القوميات المتناحرة كل منها تعتقد أن أدباءها أجدر بالتكريم .

فهناك أولاً المغرب العربى والمشرق العربى . والمغرب لا يعرف كثيراً عما يجرى فى الحياة الأدبية فى المشرق ، والمشرق لا يعرف أيضا كثيراً عما يجرى فى الحياة الأدبية فى المغرب . وقد أثبتت حكاية ترشيح عزيز لحبابى لجائزة نوبل صدق هذه المقولة فلو أنك سألت ألف مثقف مصرى : من يكون عزيز لحبابى لما وجدت بينهم خمسمائة قد سمعوا عنه . ولست أقصد بهذا الغض من قدر لحبابى ، فما يقال عنه يقال أيضا من عبد الله العروى وعابد الجابرى وغيرهما من مفكرى المغرب . ونفس الكلام يقال عن مقام مفكرى المشرق العربى فى المغرب العربى .

فإذا أضفت إلى هذا أن جسورنا التقليدية فى المشرق العربى مع العالم الخارجى هى طريق الثقافة الأنجلوسكسونية ، بينما ان جسور المغرب العربى التقليدية مع العالم الخارجى جسور «فرانكوفونية» بسبب خضوعها زمنا للاستعمار الفرنسى ، رأيت إلى أى حد تتكون صورتنا عند العالم بفعل هذا العامل الوسيط . وفى تصورى أن المغرب العربى يستفيد كثيراً ويعتمد كثيراً على هذه الفرانكوفونية فى بناء صورته أمام العالم الخارجى .

اعتبار آخر ينبغى أن نفكر فيه ، هو كثرة التناحر والتحاسد بين أدبائنا ، ليس على المستوى القومى فقط ، ولكن على المستوى الشخصى أيضا . فقلما نجد فى بلادنا أديبا يعترف بأن أديبا آخر يفضله أو أنه أحق منه بالتكريم . وما يقال فى الأدباء يقال أيضا فى مختلف المهن والتخصصات . وهذا من شأنه أن يمنع الغير من أن يأخذنا مأخذ الجد . وهناك بغير شك درجة من درجات الذاتية فى كل الناس فى كل بلاد العالم ، وهناك أيضا درجة من درجات التعصب للرأى أو للفكر أو للمصلحة مما يعطل الموضوعية فى الحكم على الأشياء والأشخاص إلى حد ما ، ولكن هذه الذاتية وهذا التعصب ، غالبًا بحسن نية ، يتجاوزان عندنا الحد المألوف ، بما يجعل الناس فى بلادنا أشبه شئ بالجزر المنفصلة التى لا جسور بينها ، بل وربما جعل بينهم حالة حرب أهلية دائمة .

أعرف كاتبًا مصريًا عبقريًا ، أعتقد أنه مؤهل حقيقة للفوز بجائزة نوبل للأدب ، كان منذ سنوات يشن هو ومريدوه حملة ضارية على نجيب محفوظ ، ويكاد يتهمه بأنه غدا متعاونا مع إسرائيل عسى أن يحبط هذا التشهير فرص نجيب محفوظ للحصول على جائزة نوبل ، بوصفه أديبًا مرفوضًا فى العالم العربى ولا جدوى يمكن أن ترجى من تكريمه ، وعسى أن يفوز هو بالجائزة دونه . نفس الأمر حدث بالنسبة لتوفيق الحكيم وحسين فوزى .

وكلنا نعرف أن طه حسين نفسه لم ينج من هذا التشهير منذ أن كان يتعاون مع الأخوان هرارى فى «الكاتب المصرى» منذ أواسط الأربعينات . بل إن الرجعية العربية لم تدخر مفردًا واحدًا فى قاموس السباب إلا وصبته على رأس هذا الرائد العظيم . وفى كل عام يصدر عنه كتاب ملئ بالقانورات لتشويه صورته أمام الأجيال . فهو آنًا لص عظيم سطا على مرجوليوث ونقل عنه نظراته فى الشعر الجاهلى . وهو آنًا عميل المبشرين الذين دربوه لتحطيم الإسلام والمسلمين . وهو آنًا رأس الحربة فى الغزو الفكرى الذى يشنه الاستعمار الأوربى علينا لنبدد هويتنا ونفقد أصالتنا وتراثنا ، ونضيع فى الاغتراب عن أنفسنا ، ألخ ..

فإن جاء ذكر الشاعر العراقى الكبير عبد الوهاب البياتى الذى أعتقد أنه أعظم شعراء العربية الأحياء فى الوقت الحاضر، وربما كان أجدرهم بجائزة نوبل ، قيل لنا : ما لنا ولهذا الشيوعى الكلعون الذى أفنى شبابه فى خدمة الدعوة الاشتراكية .

فإن جاء ذكر الشاعر السورى الكبير أدونيس صاحب المدرسة الرمزية التى فتن بها الشباب فى مختلف بلاد العالم العربى ووجد من يرشحه لجائزة نوبل قيل لنا : مالنا ولهذا القومى السورى الذى أفنى شبابه فى خدمة الدعوة الفينيقية . وقبل أن يتوفى صلاح عبد الصبور عام ١٩٨٢(١) ، وكان في حياته أعظم شعراء العربية قاطبة ، كانت تنهال عليه السكاكين من كل جانب ، أولاً سكاكين التقليديين العرب ثم سكاكين الشيوعيين العرب . ولست أشك فى أن بعض هذا التمزيق يتم بحسن نية ، ولكن لا أشك أيضا فى أن بعضه الآخر يتم بأيدى قتلة بالأجر .

وإذا كنا نحن أنفسنا نفعل كل ذلك بأنفسنا فما وجه الغرابة فى أن يتجاهلنا الآخرون ؟

وليس الأمر مقصوراً على تعامل الأدباء مع الأدباء ، فالدولة فى بلادنا بصفة عامة لا تحتفى كما ينبغى بأدبائها . انظر إلى ممثلى الدول المتقدمة فى بلادنا كيف يحتفون بأدبائهم وفنانيهم فلا يزور مصر أديب أو فنان بريطانى أو أمريكى أو فرنسى ألخ ... ولو كان من الدرجة الثانية إلا وترى سفير بلاده قد أقام له حفل عشاء أو «كوكتيلا» تكريماً له فى داره ، ودعا إليه نخبة من الأدباء أو الفنانين المصريين ومعهم بعض أعلام الصحافة المصرية ليقدمه إليهم ويعرفهم به ، وفى مقابل هذا كم من أديب أو فنان مصرى كبير زار لندن أو باريس أو روما أو مدريد أو أثينا أو واشنطن أو نيويورك .. إلخ ومع ذلك فسفراؤنا أو قناصلنا لا يجدون الوقت الكافى لتعريفه بنظرائه فى البلاد التى يزورها .

وأنا هنا لا أتحدث عن الحفاوة الشخصية فما من عاصمة أو مدينة كبرى حللت بها إلا وكنت موضع حفاوة سفير مصر أو قنصلها العام أو مستشارها الثقافى حفاوة شخصية يصاحبها الكرم المصرى المعروف . ولكنى هنا أقيم فرقًا بين موائد السفراء وبين لقاء الأدباء وكبار المثقفين فى الخارج : فالدول عادة تعتبر حلول أديب أو فنان كبير من أبنائها أو فنانيها مناسبة إعلامية ثقافية لتعريف الأجانب بمن لديها من قيادات أدبية أو ثقافية ، وقد تستغل مناسبة حضورهم فى تنظيم محاضرة أو ندوة أو مؤتمر صحفى عن أحوال مصر فى الفنون والآداب .

ولو أن أصحاب جائزة نوبل أرادوا تحية العالم العربى فتوجوا أديبا من أهل المشرق العربى فلن يخلو الأمر من غضب بعض أهل المغرب العربى والعكس صحيح .

---

(١) توفى صلاح عبد الصبور فى ١٤ أغسطس ١٩٨١ (ن. ف) .

ولو أنهم اختاروا عراقيًا أو سوريًا أو لبنانيًا أو مصريًا لكثر شانئوه فى بقية الأمصار العربية . هذا فضلاً عن غضب إسرائيل فى جميع الأحوال . والحل الأسهل فى ستوكهولم هو الاستراحة من كل هذا الصداع بحجب الجائزة حتى عن المستحقين[1].

وقد كانت تحدث فى الماضى أخطاء سياسية أشبه شئ بالفضائح الدولية أو بالكوارث الدولية ، مثل خطف الطائرات أو خطف الرهائن ، مما عكر صورة «العرب» أمام الرأى العام العالمى . وفى مثل هذا الجو الملبد كان دائمًا من العسير على أصحاب الجائزة أن يتحدوا الرأى العام العالمى باختيار أديب عربى للتتويج الأدبى ، بينما الصحافة العالمية والإعلام العالمى مشغولان يوميًا بمتابعة «الإرهاب» الدولى دقيقة بدقيقة . ولو ارتكبت الصهيونية ضعف ما يرتكبه العرب من إرهاب فمغفورة لها خطاياها .

ثم لماذ ننتظر من أكاديمية نوبل أن تكون موضوعية فى أحكامها علينا ، إذا كنا نحن غير موضوعيين مع أنفسنا . فنحن لدينا من الجوائز العربية ومن الجوائز القومية عدد وفير ، ومع ذلك فقد لوحظ أن «بعض» هذه الجوائز ، إن لم يكن «أكثرها» ، لا تذهب لمستحقيها وإنما تقتنصها أولاً بأول عصابات مدربة من صائدى الجوائز والمنح وكل ما فيه مال سائل وفير بالعملات الصعبة . وليس من داع لأن نقسو على هؤلاء القناصة ، فلنقل إنهم أبناء شرعيون لشعوب عاشت قرونا فى حرمان مزمن . والطفل المحروم يريد دائمًا ما فى يد غيره وإن لم يكن بحاجة إليه ، فإذا هو عجز عن الاستئثار به فهو لن يرتاح حتى يراه مهشمًا فى يد الغير .

وربما كانت آخر لمسة فى كل هذا هى أن حكامنا وأولياء النعم بيننا لا يزالون متأثرين بثقافتنا التقليدية التى درجت على النظر إلى الشعراء والأدباء على أنهم طائفة من المداحين والهجائين ، يثابون على مدح الأمير وعلى هجاء أعدائه ، طبقة راقية من الشحاذين ، وللأسف نرى أن بعض الشعراء والأدباء لا يجدون غضاضة فى هذا الوضع المهين .

---

(١) يبدو أن جائزة نوبل عدلت عن هذه المخاوف ، ومنحتها لنجيب محفوظ فى الشهر التالى لكتابة هذا المقال ، فى ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ (ن. ف) .

ونحن فى مصر لسنا وحدنا المتذمرين مما يجرى فى أكاديمية نوبل . فلعلنا نذكر أن عدداً كبيراً من أعلام الأدباء والمفكرين فى العالم ، منهم برناردشو وجان بول سارتر وبرتراند راسل وجان انوى ، قد رفضوا جائزة نوبل بعد أن عرضت عليهم ، إما لأنها جاءتهم متأخرة جداً وإما لأنها منحت مراراً لمن لا يستحقونها بما يتنافى مع كرامة المستحقين . وأيا كان الأمر ، فمن ملاحظتى الشخصية قد استطعت أن أستخلص أن هذه الجائزة جائزة محافظة لا تمنح إلا للأدباء المحافظين ، وهى بوجه عام لا تعرض على أديب ثورى عالمى الشهرة إلا بعد أن يصبح حجبها عنه فضيحة دولية . فما أيسر أن ينالها أمثال بول كلوديل وت . س . اليوت وسان جون وبيرس ، وما أصعب أن ينالها أمثال جون شتاينبك ولويس أراجون وبابلو نيرودا .

ترى هل نجحت فى أن أكون محامى الشيطان .

حوار الأجيال (١)

عندما كنا شباباً في الجامعة كانوا يعلموننا في مأثورات الأدب اللاتيني قول الشاعر الروماني هوراس إن لكل سن في حياة الإنسان خصالها المميزة التي ينبغي على الكاتب أن يلم بها ، وهذه هي علامات الشيخوخة عند هوراس :

«أما الشيخ فتكتنفه متاعب جمة : يكد وينصب في طلب الأشياء حتى إذا ظفر المسكين بها خشي الاستفادة منها، أو هو يباشر كل شئونه بقلب واجف وحمية راكدة، كثير التأجيل ، طويل حبال الأمل ، بطئ الخطو ، مسرف في تعلقه بالمستقبل ، حذر ، كثير الشكاية ، يطرى أبداً أيامه الماضيات وعهد صباه ، شديد النقد للجيل الناشئ».

فمن أهم علامات الشيخوخة إذن أن الشيخ «يطرى أبداً أيامه الماضيات وعهد صباه» ، وأنه «شديد النقد للجيل الناشئ» . وهذا بوجه عام وصف صادق يمكن الاستدلال منه على بلوغ سن الشيخوخة .

وحين تتواتر هذه الظاهرة في جيل من الأجيال ، غالباً ما يكون هذا دليلاً على أن الفرد أو المجتمع قد بلغ مبلغ الشيخوخة . وحين يكثر نقد الجيل الشاب ونقد العصر وتكثر الحسرة على تراث الأسلاف ونهجهم في ماضي الأيام ، وحين يكثر السخط على الحاضر ، وبدلاً من أن يتطلع الناس إلى المستقبل ، نراهم يثبتون أبصارهم على عصر ذهبي وهمي مضى وانقضى إلى غير رجعة ، غالباً ما يكون كل ذلك دليلاً على أن الفرد أو المجتمع قد أوشك أن يخرج من سياق الأحياء .

جريدة «الأهرام» ٢٥ فبراير ١٩٨٩ .

فأوضح مظاهر الشيخوخة بحسب ما يقول بعض الحكماء هو رفض الحاضر والهرف بأوهام الماضى بدلاً من التعلق بأحلام المستقبل . وهو نوع من اليأس من الحياة ، ونوع من إعلان الهزيمة أمام جراثيم الفناء ، ونوع من انتظار الموت للحاق بالآباء والأجداد . ونحن ننتظر كل هذا من الشيخ الفانى ، ولكننا لا ننتظره من الفتية فى نضارة العمر . والحق أن كلا منا حين يراقب فى موضوعية وتجرد تطور أفكاره وأفعاله مع تقدمه فى العمر عقداً بعد عقد ، نلاحظ أننا نميل تدريجياً إلى المحافظة فى التفكير والسلوك وإلى الانصياع إلى القيم الموروثة والتخلى عن إرادة التجديد وعن مجازفات الإبداع والتفرد والاستقلال التى كنا نتميز بها ونحن شباب ، ثم نسمى كل هذا السير نحو «النضوج» ، ونزعم أننا بهذا بلغنا «حكمة» الشيوخ .

والتمسك باحياء الماضى هو ما نسميه عادة «بالرجعية» . لأن معناه الرجوع إلى الوراء . أما «المحافظة» فهى بحسب ما يقول هوراس من سمات مرحلة «الرجولة» من العمر ، أى ما قبل الشيخوخة . أو بتعبير هوراس : «أما قلب الرجل فساع نحو الصداقة والثراء ، طارحاً عنه ميوله الأولى ، عبد الوظائف ، يحذر إتيان شئ قد يتعب فى تغييره سريعًا» . هذا الخوف من التغيير هو ما نسميه «المحافظة» ، أى المحافظة على ما هو موجود على حاله الراهنة شكلاً ومضموناً ، وهذا غير الرجعية التى تنادى باقتلاع الحاضر وإعادة صياغة الحياة على غرار حياة السلف . والدعوة إلى «الاستقرار» هى السمة الغالبة للمحافظين .

هذا بالنسبة للشيخوخة والرجولة . أما بالنسبة لمرحلة الشباب فأهم خصالها كما يقول هوراس هى : «والفتى الأمرد (حرفيًا Imbrebis أى الخالى من اللحية) ، الذى تخلص من حارسه حديثًا يغتبط بالخيل والكلاب وعشب الحقول المشمسة ، مرن كالشمع فى أيدى من يسوقونه إلى الغواية ، نافد الصبر مع ناصحيه ، ثقيل الخطو إلى العمل المنتج ، متلاف ، ملهوف ، حاد الشهوات ، سريع إلى هجران ما كان يحبه منذ هنيهة» .

واضح من هذا أن هوراس يتحدث عن الشاب الذى بلغ سن الرشد أو رفعت عنه الوصاية حديثًا أو لم يعد له «ولى أمر» كما نقول نحن بلغة اليوم . والصورة التى يرسمها لشباب عصره هم غالبًا من علية القوم الذين كان هوراس يخالطهم ، وهؤلاء فيما يبدو كانوا من هواة الرياضة والتريض ومن جمهور سباق الخيل وسباق الكلاب ،

وهم يذكروننا بجمهور كرة القدم وجمهور المباريات الرياضيــة فى القــرن العشرين فى الألعاب الأرستقراطية وفى الألعاب الشعبية على حد سواء .

والصورة الواضحة لشخصية هذا الشباب أنه «مرن كالشمع فى أيدى من يسوقونه إلى الغواية ، نافد الصبر مع ناصحيه» بمعنى أنه عدوانى يميل إلى العنف أو متعصب لرأيه أو سلوكه ان كانت القضيــة قضيــة رأى أو سلوك . فليس من اللازم أن تكون الغواية غواية الجنس أو غواية لمعاقرة الخمر أو لعب الميسر . ففى عالم المعتقدات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، بل والفنية والأدبية ، غوايات منها ما هو مدمر للنفس ومنها ما هو مدمر للغير ، والمهم فى كل هذا هو قابلية الشباب الشديدة للسقوط وحماسه الأرعن للدفاع عن رأيه أو سلوكه ولو كان منحرفًا .

فإذا أضفنا إلى هذه المراحل الثلاث مرحلة الطفولة ، وهى لا تحتاج إلى تعليق فى هذا المقام ، عرفنا ما كان القدماء يسـمـونه مراحل العمر الأربع : مرحلة الطفولة ، ولا مجال هنا للكلام عنها ، ومرحلة الشباب ، وسماتها الأساسية القابلية الشديدة للسقوط والحماس الأرعن إلى درجة رفض الحوار ، ومرحلة الرجولة ، وسماتها الأساسية العمل الدائب على بناء المركز المالى والاجتماعى والخوف من التغيير والرغبة فى الاستقرار ، ومرحلة الشيخوخة وسماتها الأساسية شدة التعلق بالماضى ورفض العصر وشدة النقد للجيل الجديد .

وقد شاعت فى الآونة الأخيرة ، ولا سيما منذ تشديد النكير على عبد الناصر وعهده فى عهد الرئيس السادات ، تصورات عديدة تستحق الدراسة والتحليل . فبعد أن كان الاتجاه العام بين ١٩٥٢ و ١٩٧٠ هو إدانة المجتمع المصرى نظامًا وحكومة وشعبًا وقيمًا وسلوكًا ، والتنديد بالرأسمالية والإقطاع وبتحالفهما مع الاستعمار ، والتنديد بعمق الفوارق بين الطبقات ، والتنديد بالواجهة الديمقراطية المزيفة التى كانت قناعًا يلبسه الباشوات والبكوات اللصوص لستر سرقتهم للمال العام ولستر استغلالهم البشع للمواطنين ، أصبح الاتجاه العام بين ١٩٧١ و ١٩٨٩ هو التنديد بدكتاتورية جمال عبد الناصر وسياساته الوهمية الخرقاء وسحقه لإرادات المواطنين والتنديد بخراب ذمم الضباط الأحرار .

وفى هذا التحول الكبير من نظام إلى نظام إلى نظام ثالث شاع بين العديدين تمجيد صورة الحياة ومضمونها فيما اصطلحنا على تسميته «العهد البائد» أو «العهد القديم» ،

وهو عهد الملكية . فكثر الكلام عن صيانة الحريات العامة والخاصة أيام الديمقراطية الليبرالية ، أي في حكم الباشوات ، وكثر الكلام عن ديمقراطية التعليم التي أدخلها طه حسين بمجانية التعليم وبكثرة ما فتح من جامعات ، وكثر الكلام عن التنظيمات النقابية التي وضع الوفد أساس شرعيتها . حتى الفكر والشعر والفنون والآداب غدت وسط هذه التحولات في النظم موضوع مضاهيات بين القديم والجديد ، بل وبين ما هو أشد قدما أو أشد حداثة ، حتى لنكاد نقول إن هناك شكوكًا عميقة بين الأجيال لم يعد يحلها الحوار لأن الحقائق فيها ضائعة بين المبالغات وصيحات الحرب والمصالح المتعارضة .

أما الشباب الأبرياء فحائرون بين كل ما يسمعون من متناقضات ، فإن أرادوا أن يعرفوا لأنفسهم مكانًا بين الأجيال المتعاقبة لم يجدوا من يعينهم على ذلك .

من هنا يأتيني من وقت لآخر خريج جامعي حديث السن ، ويسألني هذه الأسئلة الحائرة :

– هل جيلنا حقا كما يصفون أقل من جيلكم انتماء وأنتم شباب ؟

فأسأله :

– انتماء إلى ماذا ؟ إلى وطنه ؟ إلى مجتمعه ؟ إلى عقيدته السياسية أو الدينية ؟ إلى طبقته ؟ إلى أسرته ؟ إلى مبادئ الشرف والأخلاق والخدمة العامة ؟ إلى نفسه ؟ إلى مهنته أو حرفته ؟ كل هذه أشياء مختلفة ، ولا يمكن إجمالها معًا أو الإجابة عليها بعبارة واحدة .

لننس أننا نتكلم عنك أنت يا صديقي ، فأنا لا أعرف من أنت ، ولنقصر حديثنا عما نرصده حولنا من ظواهر موضوعية .

ولكي أريحك أقول إني ألاحظ أن بعض ما تطلبونه من الحياة وأنتم شباب يختلف اختلافًا جوهريًا عما كنا نطلبه من الحياة ونحن شباب ، على الأقل من حيث الأولويات .

فحين كنا شبابًا في الجامعة كانت غايتنا الأولى هي التخرج في الجامعة وليس تغيير نظام الحكم . كان التخرج مطلب الطالب المتفوق والطالب المتوسط والطالب الخيبان ، وندر من شذ عن ذلك فلا يحسب له حساب .

فلنقل إني أتحدث الآن عن جيل الثلاثينيات ، بين ١٩٣٠ و ١٩٤٠ .

وهذا الاهتمام بالشهادة الجامعية أو ما يعادلها كان له سببان : أولاً لأنها كانت رخصة للوظيفة ، وثانيا لأنها كانت تحدد وضع صاحبها فى الهيئة الاجتماعية . حتى من كان بيده المال كالأطيان أو العقار ، كانوا بحاجة إلى هذه الورقة لأنها كانت الحد الأدنى لضمان أن حاملها متعلم وابن ناس . ولم تكن هناك أسر كثيرة مستورة ترضى أن تزوج بنتها إلا لحامل شهادة جامعية ولو لم ينتفع منها فى حياته العملية . وفى تصورى أن هذا الوضع ظل سائداً طوال عهد عبد الناصر، ولم يحدث فيه بعض التحول إلا منذ انفتاح السادات . كان الوضع أيام شبابى : شرف العلم قبل شرف المال ، ثم تحول فى زمن الرئيس السادات إلى عكس ذلك : شرف المال قبل شرف العلم .

وكان التعبير السياسى لذلك إشارة الرئيس السادات بزراية فى خطبته أمام التجار والصنايعية والبمبوطية فى بورسعيد إلى «الأفنديات بتوع مصر» الساخطين على الانفتاح وعلى المناطق الحرة . أما على الصعيد الاجتماعى فقد كان التعبير الفنى عن ذلك فيلم «انتبهوا أيها السادة» ، حيث تواجه الزبال وأستاذ الجامعة وفاز الزبال بيد فتاة الأحلام .

وقد ترك هذا التحول فى المجتمع المصرى بعض الآثار المرة المذاق ، وأخصها تلك الكراهية الشديدة والغلظة الشديدة التى تتجلى أحيانا فى سلوك كثير من الحرفيين ومحدثى النعمة من الجهال فى معاملة طبقة الأفندية أو المتعلمين بصفة عامة ، لأن مرتباتهم لا تبلغ عشر معشار دخول هذه الطبقات الجديدة التى فاتها «العلام» . أو فلنقل إنه صلف المال فى مواجهة صلف العلم . كذلك نرى أبناء الطبقات الجديدة يتكالبون على إرسال أبنائهم إلى المدارس الأجنبية ومدارس اللغات ، ويكثرون لهم من الدروس الخصوصية لا احتراماً للعلم ، ولكن استعراضاً لقدرتهم على الاستهلاك شأن من يريد أن يشترى العلم والمركز الاجتماعى بالمال .

كنا ونحن شباب نؤمن بأن شرف العلم مقدم على شرف المال ، وكان المجتمع المصرى فى مجموعه مؤسساً على هذه المقولة .

وكانت الطريقة المألوفة فى الصعود الطبقى فى الثلاثينات هى تكديس العلم قبل تكديس المال .

ومع ذلك فحين أستعرض كتاباتي عام ١٩٣٨ (بلوتولاند وقصائد أخرى) أجد بداية التململ الطبقي بين المثقفين لإحساسهم بانحدار العلم أمام سلطان المال . والأرجح أن هذا كان من آثار الأزمة الاقتصادية العالمية التي امتدت من ١٩٢٩ حتى ١٩٣٩ ، وكانت من أولى نتائجها الكساد العام وانتشار البطالة بين المتعلمين والعمال ، وهذا مثل يدل على أن الأدب يمكن أن يتخذ مصباحًا للكشف عن سمات عصره . فلنقل إذن إن هذه كانت بدايات تغير التركيبة الاجتماعية التي بلغت مبلغ الأزمة بعد الحرب العالمية الثانية وأفضى إلى ثورة ١٩٥٢ .

كنا في الثلاثينات ونحن شباب جامعي نحلم بأشياء خاصة وبأشياء عامة .

أما أحلامنا الخاصة فكان أكثرها متواضعًا . كنا نحلم بالتخرج أولاً ، بتفوق أو بلا تفوق . ولا أظن أن شباب اليوم يختلف عنا من هذه الناحية . غير أن أحلامنا الخاصة كانت بعد هذا غاية في التواضع . كانت الغالبية الساحقة منا تأمل أن تحصل بعد التخرج على وظيفة صغيرة بسبب تفاقم بطالة المتعلمين في الثلاثينات ، وهو ما يقابل بلغة اليوم انتظار تعيينات القوى العاملة للخريجين . وكان السعيد السعيد من كان يحصل على وظيفة في الكادر الفني تناسب مؤهله الجامعي بمرتب قدره ١٢ جنيها لحملة الليسانس أو البكالوريوس و ١٨ جنيها لحملة الماجستير و ٢٥ جنيها لحملة الدكتوراه . أما ضباط البوليس والجيش وقت التخرج فكانوا يسوون بحملة البكالوريوس أو الليسانس .

والمقصود بالكادر الفني أن تكون مدرسًا في المدارس الابتدائية أو الثانوية الأميرية (مدارس الدولة) إن كنت خريجًا من الآداب أو العلوم ، أو أن تكون طبيبًا في مستشفى إن كنت خريجًا من كلية الطب ، أو مهندسًا في الحكومة إن كنت خريجًا من الهندسة أو الزراعة . أما خريجو التجارة الذين نراهم الآن حشودا محشودة فلم يكن هناك أمل كبير لأحدهم أن يجد وظيفة في البنوك والشركات لأن الكثرة المطلقة في البنوك والشركات وما تملكه من عمائر ومصانع ومتاجر ومشروعات .. إلخ .. كانت في أيد أجنبية استثمارًا وإدارة ، وكانت تفضل أن تستخدم الأجانب المحليين (الجريج والطلاينة والقبارصة والمالطيين واليهود والشوام ... إلخ) لأنهم كانوا يتقنون فرنسية السوق أكثر من المصريين ، ولأن ولاءهم الأول لم يكن لمصر .

وكانت أحلامنا الخاصة بعد الحصول على مورد رزق يمكن الإنسان من الاستقلال عن أسرته ، أو استكمال العلم لمن تيسر له ذلك ، هو تأثيث شقة بالإيجار ،

ثم الإعداد للزواج . أما تملك شقة أو سيارة فلم يكن واردا في قاموس الشباب . كذلك السياحة أو التصييف أو الاستشفاء في الخارج فلم يكن في متناول أحد غير الأثرياء . ولم يكن أحد يحلم أن تعالجه الحكومة على نفقتها في الخارج كما يحدث الآن لآلاف الأشخاص من أبناء البسطاء . ولم يكن هناك من يتسترون وراء مهمات العمل لقضاء الصيف في أوروبا أو أمريكا على حساب الحكومة المصرية أو للمشاركة في المؤتمرات والندوات الدولية ، ولم تكن الهجرة لجمع المال أو لغير ذلك شيئًا معروفًا .

ورغم ضآلة المرتبات أو الموارد لم يبدأ التململ الحقيقي إلا مع موجة الغلاء النسبي التي اجتاحت مصر مع الحرب العالمية الثانية . ومع ذلك فلم نكن نحس بأن ذلك كان يؤثر كثيراً في علاقة الإنسان بعمله ، سواء من جهة نظافة اليد أو من جهة الإخلاص في العمل . فلم نكن في الثلاثينات نسمع عن الارتشاء أو استغلال الوظيفة إلا فيما ندر . كذلك لم نكن نسمع عن «البلطجة» في العمل إلا فيما ندر . وكان لوظيفة الحكومة شرف كبير ، لا لمجرد العمل بفلسفة «إن فاتك الميري اتمرغ في ترابه» ، ولكن لأن خدمة الدولة كانت لها كرامة خاصة بين الموظفين . وقد ظل الحال على هذا المنوال حتى قبيل ثورة ١٩٥٢ حين بدأنا نسمع لأول مرة عن تطهير الموظفين لعدم الإنتاج .

وليس من داع للمبالغة في رسم صورة وردية لشباب الثلاثينات والأربعينات ، فبرغم النزاهة العامة والإخلاص في الخدمة العامة ، كان هناك داء وبيل بدأ يتفشى في الحياة المصرية ، ألا وهو «المحسوبية» أي إسناد الوظائف والمناصب لأقارب الباشوات والبكوات ، ومعارفهم وخدمهم رغم عدم كفاءتهم لشغل هذه الوظائف والمناصب .

وفي عهد الثورة الناصرية حلت محل محسوبية الباشوات والبكوات محسوبية الولاء للثورة ، واتخذت المسحوبية الثورية خلال سنوات طويلة لونا من الشرعية حين استندت إلى فلسفة انتهازية هي نظرية «الإخلاص قبل الكفاءة» وتقديم أهل الثقة على أهل الخبرة .

ولم يحتضن هذا التيار الخطر إلا دعم عبد الناصر لمبدأ تكافؤ الفرص بمجانية التعليم وبتعيينات القوى العاملة وتلك الدعوة الفارغة دعوة الرجل المناسب في المكان المناسب ، وهي الدعوة التي سخر منها المصريون بقولهم «المناسب» بكسر الميم بدلاً من ضمها .

ولست أظن أن مصر خلت في تاريخها الوسيط والحديث من المحسوبية .. ففي ظل الاستعمار الفرنسي ثم البريطاني كان الفرنسيون ثم الإنجليز يحابون في المناصب

الوظائف وفى المصالح أصدقاءهم وأنسابهم من المصريين . فما يجرى الآن مع لأمريكان كان يجرى قبلاً مع الإنجليز والفرنسيين . غير أن الإنجليز والفرنسيين كانوا غالبًا يراعون فى انتقاء محاسيبهم أصحاب الكفاءات والقادرين على الخدمة العامة إلى جانب القدرة على قضاء مصالحهم . وكانوا لا يفتحون أبوابهم لكل من هب ودب .. وهذا ما لم يتعلمه منهم الباشوات والبكوات من صنائعهم ومن صنائع السراى .. (أما ألاضيش «الداشات» بلغة الجبرتى) الحكم العثمانى فكانوا يجمعون بين الجهل وخراب الذمة . ففى زمن الحكم العثمانى كانت الوظائف العامة تباع لجمع المال ، يبيعها السلطان العثمانى والوالى التركى للملتزمين ، ويبيعها الملتزمون لمن دونهم حتى يصل المستوفى إلى جباة الضرائب والصرافين فى الأرياف .

وفى زمن انهيار محمد على كثر التهرب من دفع الضرائب إلى حد أن محمد على أعاد نظام الالتزام (الإقطاع) تحت اسم نظام «العهدة» ، ووزع حق تحصيل الأموال الأميرية على الأثرياء القادرين على دفع المستحقات على زمام كل قرية من مالهم الخاص . وهكذا نشأت طبقة العمد المصريين من أثرياء الزراع والتجار .

والمحسوبية بالمعنى الشخصى ضعف إنسانى نجده فى كل بلاد العالم ، غير أن أصحاب السلطة فى البلاد المتقدمة يراعون دائمًا ضمان كفاءة المحسوب عليهم من ناحية ، كما يراعون من ناحية أخرى حصر المحسوبية فى المناصب القيادية وحدها حتى لا تهدم المحسوبية ركنا هاماً من أركان الحياة العامة وهو تكافؤ الفرص . والبلاد المتقدمة تعرف مبدأ المحسوبية الحزبية على مستوى القيادات لأن الولاء الحزبى لازم لتطبيق برامج أى حزب عند وصوله إلى السلطة . أما المسحوبية للولاء الشخصى فنظام لا تعرفه إلا البلاد المتخلفة .

ومن يتأمل قضية المحسوبية يجد أنها الاسم المبتذل لقضية «الانتماء» ، وقد كانت مشكلة ثورة ١٩٥٢ أن كافة تنظيماتها من هيئة التحرير إلى الاتحاد القومى إلى الاتحاد الاشتراكى خلوها من أى فكر متجانس . فكانت فيها كل ألوان الطيف من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار بحيث كان من أعسر العسير على المواطن المتجرد من الدوافع الشخصية أن يكون صادقًا مع نفسه ومع الآخرين . نعم أنا أنتمى إلى هذا التيار الثورى . ومن هنا ساد فى الحقبة الناصرية رجال كل العصور ، وفى ظنى أنهم لا يزالون متسيدين حتى الآن .

قضية الانتماء (٢)

فى مقالى السابق بدأت أجيب عن السؤال الحائر الذى وجهه إلىّ صديقى الشاب وهو : «هل جيلنا حقًا كما يصفون أقل من جيلكم انتماء وأنتم شباب ؟» وحين أمطرته بدورى بهذه الأسئلة : «انتماء إلى ماذا ؟ إلى وطنه ؟ إلى مجتمعه ؟ إلى عقيدته السياسية أو الدينية ؟ إلى طبقته ؟ إلى أسرته ؟ إلى مبادئ الشرف والأخلاق والخدمة العامة ؟ إلى نفسه ؟ إلى مهنته أو حرفته ؟» تبين لنا أن هذا السؤال أعقد بكثير من ظاهره ، وأن الإجابة السريعة عنه بالإيجاب أو النفى تحمل عديداً من المحظورات .

ومنذ البداية أحب أن أقرر أن شباب الثلاثينات شئ وشباب الأربعينات شئ آخر، وذلك حتى لاتختلط الأوراق .

ولنبدأ بشباب الثلاثينات الذى كنت أنتمى إليه . فقد كنت فى السنوات الست الفاصلة بين حصولى على البكالوريا عام ١٩٣١ وحصولى على البكالوريوس عام ١٩٣٧ ، كنت بين سن ١٦ سنة وسن ٢٢ سنة ، وهو عام سفرى إلى إنجلترا لإتمام تعليمى الجامعى الذى امتد حتى عودتى إلى مصر عام ١٩٤٠ فى سن الخامسة والعشرين .

قلت إن شباب الجامعة فى الثلاثينات كان يحلم بأشياء خاصة وبأشياء عامة . أما أحلامنا الخاصة فقد كانت كما ذكرت أكثر تواضعا من أحلام شباب اليوم . كانت أحلامنا الخاصة محصورة فى الوظيفة البسيطة المرتب ، غالبًا فى الحكومة المصرية فى الكادر الفنى أو الإدارى إذا تيسر ذلك ، وإلا ففى الكادر الكتابى بمرتب

جريدة «الأهرام» ١١ مارس ١٩٨٩ .

يتراوح بين ١٢ جنيها وخمسة جنيهات شهرياً ، ثم فى تأثيث شقة بالإيجار غالبًا لبدء الحياة الزوجية . وكان أغلب الشباب فى جيلى يتزوجون بين سن ٢٥ وسن ٣٥ .

أنا مثلاً تزوجت متأخراً فى سن ٣٣ سنة، ولكن أغلب زملائى فى الدراسة تزوجوا حول سن الثلاثين . وكنا نجزع من الاقتراب من سن الأربعين لأن الأربعين كانت النذير بالتعنس بين الذكور كما كانت الثلاثين نذيراً بالتعنس بين الإناث .

ولم تكن هناك مشاكل إسكان من أى نوع فحيثما مشيت فى شوارع القاهرة أو عواصم الأقاليم كنت تقرأ لافتات «للإيجار» . وكان متوسط إيجار الشقة المكونة من ٣ غرف وصالة فى حى متوسط نحو ٣ جنيهات . وكان التخرج هو بداية الاعتماد على النفس وتكوين أسرة مستقلة ، فلم نكن نسمع فى شبابنا كما نسمع اليوم عن آباء يسافرون إلى الدول البترولية أو ينهبون المواطنين ليشتروا شقة وسيارة لكل ابن من أبنائهم ولكل بنت من بناتهم ، بل ولأحفادهم ويخزنون الشقق والسيارات عشرات السنين لأطفالهم وكأنهم يخزنون المواد التموينية ، حتى لقد بلغ عدد ما أحصاه الجهاز المركزى للإحصاء عام ١٩٨٨ من شقق خالية مغلقة نحو ٢ مليون شقة فى بلد يسكن فيه المقابر نحو مليون مواطن ويعجز فيه مليون آخرون عن الزواج ، وهى فضيحة لأى نظام من نظم الحكم ، رأسمالياً كان أم اشتراكياً ، ديمقراطياً كان أم فاشستيا .

ومن يتأمل كثيراً ما يجرى فى مجتمع اليوم يكتشف أن العربدة الشائعة فى النهب والسلب والارتشاء واستغلال حاجة الناس إلى الطعام والشراب والمسكن والثياب والمواصلات والعلاج والتعليم تتخذ دائمًا ذريعة للانحراف الاجتماعى حماية مصالح البنين ، كأنما العالم كله ليس فيه إلا المنحرفون وبنوهم .

فنحن من هذه الناحية كنا فى شبابنا أحسن ظروفًا من شباب اليوم رغم تواضع أحلامنا الخاصة وبساطة حياتنا الخاصة . وكنا أقدر على تحقيق أحلامنا الخاصة من شباب اليوم لا لمجرد أنها كانت أكثر تواضعًا من أحلام شباب اليوم ، بل لأن الانحراف الاجتماعى كان يومئذ أقل انتشاراً ، ولأن القدوة الاجتماعية كانت أقل فساداً ، بل وربما لأن عوامل الغواية كانت أقل قوة مما هى الآن .. ولم نكن مسلحين بكل هذه «الهمبكة» الأخلاقية التى تحاصرنا فى الشارع وفى الصحف وفى الإذاعة وفى التليفزيون وفى المدرسة وفى الجامعة بل وفى دواوين الحكومة ، ومع ذلك فقد كنا أحسن أخلاقًا ، وأوضح تمييزاً للخير من الشر ، وأكثر خوفًا من السقوط من شباب اليوم .

والآن ماذا عن أحلامنا العامة ؟ هل كانت لنا فى الثلاثينات أحلام عامة ؟ نعم ، كانت لنا فى الثلاثينات أحلام عامة ، ولكنها أيضا كانت بسيطة وواضحة مثل أحلامنا الخاصة .

كانت الكثرة الساحقة من أبناء جيلي يلتقون على ثلاثة أحلام مشتركة واضحة هى «١» إجلاء الإنجليز عن مصر والسودان «٢» مقاومة الحكم المطلق (دكتاتورية الملك والأقليات السياسية وعدوانهما المتكرر على دستور ١٩٢٣ غالبًا بإيعاز من الإنجليز) «٣» تمصير الاقتصاد المصرى الذى كانت دعائمه المصرفية والصناعية والتجارية فى يد الأجانب . هذا كان مضمون «الحركة الوطنية» كما كان يفهمها أبناء جيلي الذين وجدوا فى الوفد بقيادة سعد زغلول أولاً ثم مصطفى النحاس ثانيًا تيارًا وطنيًا ديمقراطيًا دفاقًا داخل الإطار السلمي أو داخل إطار الشرعية كما يقولون بلغة اليوم .

كانت الغايات واضحة ، وكانت الوسائل واضحة كذلك ، وكان الأعداء واضحين ، وكانت الحلول واضحة فى صورة فلسفات سياسية واجتماعية واضحة ، وظل الحال على هذا المنوال حتى ثورة ١٩٥٢ التى حققت بعض هذه الغايات، ولكن وسائلها خلقت من المشكلات بقدر ما حلت .

حققت الثورة الناصرية جلاء الإنجليز عن مصر والسودان كما حققت تمصير الاقتصاد المصرى بتأميم المصالح الأجنبية ابتداء من قناة السويس والبنوك والشركات الأجنبية الكبرى حتى شيكوريل وعمر أفندى وشملا وصيدناوى ... إلخ ، وبهذا حققت الثورة الناصرية بطريقتها الخاصة حلمين من أحلامنا القومية الهامة هما إجلاء الإنجليز وتمصير الاقتصاد مع اندفاع واضح نحو تصنيع البلاد .

أما الحلم الثالث وهو مقاومة الحكم المطلق المتمثل فى دكتاتورية الملك والأرستقراطية ، فلا أظن أنها حققت منه شيئًا ، بطرد الملك وإلغاء الملكية ، لأنها بحل الأحزاب وإلغاء دستور ٢٣ أحلت محل نظام الملكية المطلقة ودكتاتورية الأعيان نوعًا آخر من الحكم المطلق أكثر ضراوة هو نظام الدكتاتورية الشعبية أو ما يسمى فى تاريخ الفكر السياسى نظام «التيرانوس» Tyrannos أى نظام «الطغاة» . فالتيرانوس ليس مجرد حاكم مستبد وإنما هو أصلاً «الملك المنتخب» باستفتاء الجماهير ، وهو يتمتع بسلطات مطلقة استنادًا إلى الفلسفة السياسية القائلة بأن «صوت الشعب من صوت الله» Vox Populi Vox Dei ، كما كان الرومان يقولون . ونماذج الطغاة

فى التاريخ عديدة ومشهورة ، وكلها تقترن بأزمنة الأزمات الكبرى منذ صولون وبيزيستراتوس فى اليونان القديمة حتى موسولينى وهتلر فى القرن العشرين مروراً بنابليون بونابرت ومحمد على .

وفى تصورى أن طغيان عبد الناصر الذى يتحدثون عنه كثيراً دون فهم دقيق لطبيعة نظامه لم يكن شيئًا مخيفًا لا يمكن مقاومته حقًا فى فترة استناده إلى الجيش وحده ، وإنما بدأ بخروجه منتصراً من معركة تأميم القناة وما تلا ذلك من تأميم المصالح الأجنبية على نطاق شامل ، وهو ما جعله يبرز كأقوى زعيم شعبى يجسد الإرادة الشعبية فى العالم العربى كله ، وما أكسب سلطته المطلقة شرعية بالتفويض الجماهيرى وليس بمجرد القوة العسكرية السافرة . ولم تكن البورجوازية المصرية تتحدث عنه يومئذ كطاغية ، وإنما كانت تتحدث عنه كمنقذ رغم كثرة ممارساته للبطش مع خصومه السياسيين . إنما بدأ الكلام عن طغيان عبد الناصر بعد أن جنح إلى الراديكالية الواضحة منذ تجربته الأليمة مع سوريا ، وانعطف بوضوح فى طريق الاشتراكية .

وأنا لا أتحدث عن هذه الأمور فى مجال تحليل نظام عبد الناصر ، وإنما أتحدث عنها لأستكمل موضوع أحلامنا القومية فى الثلاثينات ونحن شباب فى الجامعة . ففى الثلاثينات كانت الفوارق بين الطبقات موجودة بالفعل ، ولكننا لم نكن نحس بها إحساساً حاداً لأنها كانت مستغرقة فى الأحلام القومية . وكنا نتصور أن الحكم الوطنى وانتصار الديمقراطية ممثلة فى النظام النيابى كفيلان بحل المشاكل الطبقية .

ولكن البعد الطبقى فى المجتمع المصرى بدأ يتكشف بعد معاهدة ١٩٣٦ التى أرجأت الكفاح الوطنى إلى أجل غير مسمى ، فأخذ البعد الطبقى يستفحل استفحالاً شديداً فى الأربعينات ، وأخذ البورجوازيون الطيبون يرددون أن مشاكل مصر كانت كلها نابعة من ثالوث «الجهل والفقر والمرض» ، أما طليعة المثقفين فى الأربعينات فقد اتجهت إلى الحلول الماركسية الكلاسيكية أو إلى الاشتراكيات الصريحة لحل المشكلة الطبقية التى بلغت حد التوتر بعد الحرب العالمية الثانية .

وكان هذا هو المناخ الذى نشأ فيه شباب الأربعينات : عادت القضية الوطنية كأعنف ما يكون بعد الحرب العالمية الثانية ، ولكن خامرها البعد الطبقى السافر والدعوة إلى إعادة صياغة العلاقات داخل المجتمع المصرى . حتى الوفد ظهر فيه تيار راديكالى بقيادة محمد مندور وعزيز فهمى واضح اليسارية ، وكان هذا هو الحلم الاجتماعى .

ومن الإنصاف للثورة الناصرية أن نقول إنها منذ البداية حاولت بقانون الإصلاح الزراعى الإطاحة بكبار الملاك الزراعيين وتحويل مئات الآلاف من الفلاحين المعدمين إلى ملاك من الحجم الصغير ، وإنها خفضت الإيجارات وحددت الأسعار في المدينة وحصنت العمال فى المصانع ، وكانت تسمى هذا تذويب الفوارق بين الطبقات كما ورد فى الميثاق .

وبالطبع لم تكن هذه بالحلول الكافية ، التى كان يحلم بها الماركسيون فى الأربعينات ، ولكنها كانت على كل حال محاولات عرجاء لتحقيق حلم قومى ثالث من أحلام الأربعينات وهو حلم الإصلاح الاجتماعى كما تصوره مفكرو البورجوازية الكبيرة المستنيرون من أمثال محمد خطاب ومريت غالى وأحمد حسين باشا رئيس جمعية الفلاح وجماعة الرواد ، لذلك قبلته البورجوازية الصغيرة لأنه كان البديل عن التأميم فى مجتمع متدين يطالب بتقريب الفوارق بين الطبقات ولا يطالب بإلغاء الطبقات .

ومن هذا نرى أن الثورة الناصرية قد حققت لشباب الثلاثينات والأربعينات ثلاثة من أحلامهم القومية الكبرى ، هى طرد الإنجليز وتمصير اقتصاد البلاد وتقليل الفوارق بين الطبقات ، ولكنها فى سبيل تحقيق ذلك عصفت بأهم مبدأ من مبادئ الديمقراطية الليبرالية وهو مبدأ الحوار الحر ، وألغت الحريات العامة والخاصة ، وأبطلت مبدأ المشاركة فى صنع القرار وجعلت من التفويض الشعبى وثيقة تنازل أبدى عن حق تقرير المصير . باختصار اتخذت الثورة الناصرية من «فلسفة الكل فى واحد» أداة لتأليه الدولة وتأليه الزعيم الملهم .

فالشباب المصرى إذن فى الثلاثينات والأربعينات كانت لهم أحلام قومية مصيرية بعضها مشتركة وبعضها متعارضة ، وكانت هذه الأحلام الكبيرة هى أساس الانتماء الوطنى، الذى كان يجعل كلا منا يؤمن بمسئوليته عن مصير مصر والمصريين ، وأن له حقًا وعليه واجبًا فى المشاركة فى حكم البلاد مباشرة ومن خلال التنظيمات الحزبية .

من هنا كانت للكثرة الساحقة من الشباب ، بل من المصريين ، فى الثلاثينات والأربعينات هوية سياسية واضحة : هذا وفدى ، وهذا حر دستورى ، وهذا سعدى ، وهذا وطنى ، وهذا شيوعى ، وهذا من الكتلة الوفدية ، وهذا من مصر الفتاة ، وهذا من الإخوان المسلمين . وكان الانتماء السياسى أوضح مظهر من مظاهر المواطنة .

ولم تكن هذه الهويات السياسية تعنى بالضرورة العضوية فى التنظيمات الحزبية، وإنما كانت في أغلب الأحيان معبرة عن مجرد التعاطف مع مبادئ هذا الحزب أو ذاك أو مع قيادته .

كذلك لم تكن الهوية السياسية عورة يخفيها المواطن عن الحكومة أو عن غيره من المواطنين من باب التقية حتى فى عهود الإرهاب، بل كانت بادية للعيان فى المظاهرات وفى المناقشات وفى المواقف وفى حالة الرأى العام .

ولم تكثر السلبية إلا فى أواخر الأربعينات فى آخر برلمان للسعديين حين كثر عدد النواب المستقلين بدرجة غير مألوفة ، فكان ذلك إيذانا بانحطاط الحياة السياسية ، لأن المستقلين لم يكونوا من معترضى الضمير على الأوضاع القائمة ، وإنما كانوا مجرد انتهازيين يأكلون على كل الموائد . ومن العائلات الكبيرة من وزعت رجالاتها عمداً على كل الأحزاب ليكون لها انتساب لكل من يلى السلطة فى البلاد .

ومع ذلك فقد بقى الشباب قادراً على الحركة السياسية الدالة على الانتماء الواضح خارج جناح السلطة ، حتى أزمة مارس ١٩٥٤ - وقد كانت سمة أساسية لكل الحكومات الدكتاتورية فى العهد الملكى حظر الاشتغال بالسياسة على الشباب والتنكيل بخصومهم السياسيين ، ومع ذلك فلم يكن الشباب يخشى التظاهر ضد الإنجليز وضد الملك وضد الحكومات الاستبدادية .

وحتى الثورة الناصرية كانت هناك أربعة تيارات سياسية رئيسية ذات قواعد شعبية واضحة ، وهى تيار الديمقراطية الليبرالية متمثلاً فى الوفد ، وهو تيار الأغلبية الساحقة ، ويليه فى القوة تيار الشيوعية متمثلاً فى نحو عشرة تنظيمات ماركسية متشرذمة ومتباغضة ، ويليه تيار الفاشية متمثلاً فى حزب مصر الفتاة ، ويليه تيار الدولة الدينية متمثلاً فى جماعة الإخوان المسلمين .

أما التيارات الأخرى فلم تكن لها فلسفات ولا ايديولوجيات مفهومة ، بل كانت تمثل مصالح فئوية : كان هناك الملكيون فى حزب ملكى كاريكاتورى ، وكان هناك السعديون والكتلة الوفدية ، وهؤلاء كانوا يقتتلون مع الوفد على قميص سعد زغلول ، وكان هناك الدستوريون الذين كانوا حرباً على الدستور لأنه كان يملأ البرلمان بنواب الرعاع «الوفديين» .

وقبيل الثورة تغيرت بعض هذه اللافتات ، فسمى فريق أحمد حسين من «مصر الفتاة» نفسه بالحزب الاشتراكى ، وسمى فريق فتحى رضوان نفسه بالحزب الوطنى الجديد . وكان الفريقان قادرين على الحركة السياسية العنيفة حتى حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ . أما الشيوعيون فظلوا قادرين على الحركة السياسية تحت الأرض حتى حلوا أنفسهم فى المعتقلات بعد ١٩٦٠ اعتقاداً منهم أن عبد الناصر أصبح يؤدى رسالتهم بتأميم بنك مصر وبانحيازه للقطاع العام وبتقاربه مع السوفييت .

بمعنى آخر ظل الشباب المصرى قادراً على الانتماء السياسى والحركة السياسية بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، ثم زهد فى الانتماء أو فقد القدرة عليه لا لمجرد القهر ، ولكن لظهور الزعيم المنقذ الذى حقق له كثيراً من أحلامه من موقع السلطة لا استجابة للتحرك الجماهيرى حتى أفاق على صدمة الهزيمة ١٩٦٧ ، وكأنه أفاق من كابوس مريع . وكانت انتفاضة الطلبة فى ١٩٦٨ محاولة يائسة لخروج الشباب من السلبية السياسية ، وتجددت هذه المحاولة اليائسة فى انتفاضة الطلبة فى عام الحسم وعام الضباب أواخر ١٩٧٢ ، أى فى أوائل عهد السادات ، ثم عاد الشباب إلى سلبيته بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، وكأنما قد حلت كل قضايا البلاد ، رغم أن مصر قد دخلت منذ ذلك التاريخ فى دوامة الاستثمار الأجنبى والاقتصاد الاستهلاكى والديون الخارجية .

ولكن أخطر ما فى الأمر أنه رغم مظهر التعددية الحزبية التى «أسسها» الرئيس السادات ، ولم تؤسسها الجماهير ، لم يبق فى الساحة قادراً على الحركة السياسية إلا الأصوليون الدينيون حتى غدت الأحزاب المتعددة بما فيها الحزب الحاكم تخطب ودهم ، فتزداد بهم ضعفاً دون أن يزدادوا هم بها قوة .

وفى بعض العقود كالثلاثينات والأربعينات كان الحوار أحياناً والصراع أحياناً أخرى مألوفاً بين الشباب حول القضايا السياسية وحلولها ، وحول النظريات السياسية وتطبيقاتها ، وحول برامج الأحزاب ودعاواها . وكان شباب الأحزاب فى أحيان كثيرة يشكل قوة ضاغطة على قياداتها .

ولكن منذ ثورة ١٩٥٢ لم نسمع أن شباب هيئة التحرير أو الاتحاد القومى أو الاتحاد الاشتراكى كان فى أى وقت من الأوقات طرفاً فى «حوار» أو صراع فكرى مع الغير أو طرفاً فى صنع القرار ، وإنما كانت مهمته تبرير منطق القيادة وسلوكها أمام الرأى العام ، وكأنه جزء لا يتجزأ من وزارة الإرشاد القومى أو وزارة الإعلام .

فإن دعت القيادة إلى الدوائر الثلاث دعوا إلى الدوائر الثلاث ، وإن دعت القيادة إلى الوحدة الكبرى أو الحياد الإيجابى أو عدم الانحياز أو إلى اشتراكية الميثاق ، أو إلى دولة المؤسسات ، دعوا كذلك إلى كل هذه الأشياء ، غالبًا دون فهم واضح لما تعنيه هذه المقولات ، ولست أستبعد أن شباب الحزب الوطنى وشباب غيره من الأحزاب اليوم على نفس هذه الشاكلة .

هذه السلبية فى شباب اليوم نلمسها مثلاً فى وقوفه موقف المتفرج من ظاهرة الإرهاب التى تقوض دعائم الديمقراطية ، ومن أخطاء القيادات السياسية ، ومن عربدة رجال الانفتاح ، ومن المؤامرات على مجانية التعليم ، ومن عشرات المشاكل التى تؤرق المواطنين .

وليس المطلوب من شباب الجامعة مثلاً أن يخربوا المحاضرات [1] فى سبيل الإعراب عن رأيهم كما كانوا يفعلون فى أواخر الثلاثينات وطوال الأربعينات ، وإنما المطلوب هو إدارة الحوار بل والصراع السلمى من خلال نواديهم السياسية والثقافية وجرائدهم ، ومن خلال المسيرات السلمية فى حماية البوليس كما يفعلون فى كافة البلاد الديمقراطية .

فلولا تفشى السلبية بين الشباب فى مقاومة الإرهاب العقائدى بالحوار والصراع السلمى لما اضطرت الحكومات المتعاقبة إلى أن تلجأ إلى أساليب القمع البوليسية فى مكافحة هذا الإرهاب . وهذا التصدى للإرهاب لا ينبغى أن يكون تكليفًا على شباب الحزب الوطنى وحده ، بل ينبغى أن يشارك فيه شباب الوفد وشباب التجمع وشباب حزب العمل ، بل وشباب التنظيمات الدينية ذاتها لأن استمرار الإرهاب العقائدى يطيح بفرص التعبير السلمى فى المجتمع ، وبالتالى يقوض أهم أركان الديمقراطية .

ويخيل إلىّ أن من أهم أسباب هذه السلبية بين الشباب هو افتقار الجماعات السياسية التى يسمونها الأحزاب إلى فلسفات نظرية تنبع منها برامجها ومواقفها ، وتكون الضمان الحقيقى لعدم انحراف أى حزب عن غاياته السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

---

(١) أغلب الظن أنه يقصد المدرجات وليس المحاضرات ، حتى يستقيم معنى العبارة (ن. ف) .

وأنا لا أتحدث هنا عن «الشعارات» لأن فى الدنيا من الشعارات ما يملأ زكائب وزكائب ، وإنما أقصد الفلسفات الاجتماعية التى تحدد علاقة الفرد بالمجتمع وتحدد قوانين السلوك الاجتماعى والفردى ، بل وتحدد الغاية من الحياة ذاتها ومن المسعى الإنسانى . هذه الفلسفات هى التى تضع الرسم الكروكى للمجتمع وأبنائه كما يتصورها كل حزب من الأحزاب وكل مواطن من المواطنين .

وأنا أدرك أن العالم كله يمر فى هذا الفقر الفلسفى النظرى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية التى تركت البشرية بلا أحلام عظيمة وبلا أوهام عظيمة ، ولا سيما منذ قنبلة هيروشيما .

فنحن لسنا وحدنا فى هذا الفقر الفلسفى . ولكن المجتمعات الأكثر تقدمًا استطاعت، بسبب تكدسها عبر القرون بالتجارب السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، أن تستعيض عن فقرها النظرى بفلسفات تجريبية «أمبيرية» تحميها من الضياع ، حتى أصبحت غايات كاحترام حقوق الإنسان مثلاً تجرى بينهم مجرى العادات والسلوك اليومى . أما نحن فالتحديات أمامنا أكبر وأخطر لأننا لانزال فى بداية طريقنا إلى بناء الدولة الحديثة . ومن هنا فنحن أشد منهم حاجة إلى العقل العاصم من مخاطر الضياع .

ذكريات من طابا (٣)

حاولت فى المقالين السابقين أن أبين لشباب هذا الجيل ضرورة إقامة حوار الأجيال فى مصارحة تامة وبأمانة تامة وبعد دراسة حقيقية لسمات كل جيل حتى يعرف أبناء اليوم مكانهم الفعلى فى سياق تاريخ مصر السياسى والاجتماعى .

بهذا ينجو الشباب من اليأس الذى يخيم على كثير من النفوس فيملؤها بالسلبية القاتلة أو بالسخط المدمر أو يملؤها بالزهو الكاذب الذى يجعلها تشمخ فى خيلاء المجانين . وبهذا يتوقف الشيوخ عن إدانة الشباب إدانة مستمرة وتحميلهم المسئولية عن كل ما يصيب الأمة من تدهور .

وقد بينت أن شباب العشرينات والثلاثينات والأربعينات كانوا أكثر التزامًا بقضايا وطنهم ومجتمعهم وأقل اهتمامًا بمشاكلهم الشخصية من شباب السبعينات والثمانينات ، بفضل تبلور الإيمان بجوهر الحرية ، حرية الوطن والمواطن ، وهذا الالتزام هو ما نسميه عادة بالانتماء .

أما شباب الخمسينات والستينات ، فلأنهم وجدوا فى «رجل الأقدار» من يحقق لهم أحلامهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية دون حاجة إلى مشاركتهم ، ثم وجدوا فيه من «يصوغ» لهم أحلامهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية دون حاجة إلى مشاورتهم ، فقد ضمرت لديهم القدرة على التحرك السياسى ، وكانت هذه بداية فقدان الانتماء وفقدان القدرة على مساءلة المحكوم للحاكم ومحاسبة الشعب لقادته ، حتى كان عار ١٩٦٧ .

جريدة «الأهرام» ١ ابريل ١٩٨٩ .

وهنا تحمل عبد الناصر المسئولية كاملة عن غسل العار في رجولة الرجال ولم يغير منهجه ولا نظام حكمه ، بل انتفع من انفراده بالسلطة في إعادة بناء القوات المسلحة أيام حرب الاستنزاف بما مكن مصر من استرداد شرفها الوطني في حرب أكتوبر المجيدة بقيادة السادات . وكانت إضافة السادات لحرب التحرير في ١٩٧٣ هي نظرية «الحرب المحدودة» التي تنتهي بالحل السلمي القائم على التفاوض من موقع قوة وليس بالحل العسكري على طريقة عبد الناصر . وقد كان المنعطف التاريخي في قضيا الحرب والسلام هو موت عبد الناصر في منتصف الطريق ، مما مكن مدرسة الحمائم أن تنتصر على مدرسة الصقور . وقد أتم مبارك ما بدأه السادات .

ومهما اختلفت آراؤنا في سلامة هذه المدرسة أو تلك ، فالذي لاشك فيه أننا قد لمسنا بأنفسنا عبر السنوات العشر الأخيرة ، أي منذ توقيع اتفاقية السلام ، نجاح سياسة الحل السلمي بعد إتمام مراحل الانسحاب الإسرائيلي المنصوص عليها في مواعيدها وعودة سيادة مصر على كل شبر في سيناء . وكانت آخر مرحلة هي تسليم طابا لمصر في ١٥ مارس ١٩٨٩ .

وهذا ما أردت أن اطمئن به الشباب الذي يسرف على نفسه بالشك في قدراته على تحمل المسئولية الوطنية أو يسرف على قـــادته فيتهمهم بالتقصير في تحمل هذه المسئولية ، وكلما طالبناه بالإيجابية في العمل القومي تهرب وراء هذا التشاؤم المرير.

فمن الناس من تستمع إليه فلا تسمع منه إلا كلامًا عن عار ١٩٦٧ ومسئولية الطاغية عبد الناصر عن هذا العار ، مغفلاً أن عبد الناصر ورجاله أعادوا بناء القوات المسلحة من الصفر تقريباً في ثلاث سنوات بما مكن من مجد أكتوبر ١٩٧٣ ، وهذه في نظري نظرة متحيزة تنسى المحاسن ولا تذكر إلا الأضداد .

ومن الناس من تستمع إليه فلا تسمع منه إلا كلامًا عن تفريط السادات أمام أمريكا وإسرائيل ، ناسيًا أن الحل السياسي الذي انتهجه السادات ومن بعده مبارك كبديل للحل العسكري التقليدي ، هو الذي مكن مصر من أن تسترد ثلاثة أرباع سيناء دون مزيد من الخسائر في المال وفي الرجال ، بل ناسيًا أن اختيار طريق السلام بدلاً من طريق الحرب إنما كان اختياراً من سواد الشعب المصري وليس اختياراً من عمل فرد واحد أو مجموعة من الأفراد . فلو أن سواد الشعب المصري كان بالفعل من الصقور لأطاح بالسادات قبل أن يطيح السادات بالصقور في ١٥ مايو .

والحصيلة النهائية لكل هذا هى أن الشباب ينبغى أن يدرك أن قيادات مصر التى فقدت سيناء جملة مرات منذ ١٩٥٢ هى نفسها قيادات مصر التى استردت سيناء جملة مرات منذ ١٩٥٢ إن سلماً أو حرباً لأنها باختصار كانت أدوات الشعب المصرى فى لحظات ضعفه وقوته وفى لحظات غروره وتعقله ، وفى لحظات استخذائه واستبساله .

فليس هناك أبطال أو أوغاد هابطون علينا من السماء، وإنما أبطالنا وأوغادنا هم رجالات تبلورت فيهم إرادتنا مهما زعموا أو زعمنا غير ذلك ، ولنذكر دائماً قول هيجل فى كتابه «فلسفة التاريخ» : «إن كل ما هو واقع منطقى» .

ومن هنا فإنى أنظر إلى مناسبة تحرير طابا ، وهى آخر لمسة فى تحرير سيناء على أنها مناسبة للتفاؤل الوطنى لأنها مؤشر حقيقى إلى أن المصريين فى هذه الأجيال المتأخرة قد بلغوا سن الرشد السياسى .

ولو رجعنا إلى الوراء نحو ثمانين عاماً لوجدنا الصورة غاية فى القتامة . فالتاريخ والآثار والكتب المقدسة لا تعرف إلا سيناء المصرية وحتى بعد انهيار محمد على فى ١٨٤٠ نص الفرمان العثمانى الصادر لمحمد على فى ١٨٤١ بعد معاهدة لندن على أن سيناء كاملة من أملاك مصر «الممتازة» ، وقد ظهرت نوايا تركيا لسلخ سيناء عن مصر عندما أصدر سلطان تركيا فرمان تعيين عباس الثانى خديويا على مصر عام ١٨٩٢ . ففى هذا الفرمان أسقط السلطان كل ذكر لسيناء من فرمان التعيين فاحتاج الأمر إلى التدخل البريطانى لدى الباب العالى لرد سيناء إلى مصر . وهكذا انتهت المشكلة مؤقتاً وفى ظاهر الأمر حتى تجددت فى حادث طابا الشهير عام ١٩٠٦ .

ففى عام ١٩٠٦ تواطأ الخديوى عباس الثانى (عباس حلمى) مع السلطان عبد الحميد على مد حدود الدولة العثمانية وسيادتها على الشام الكبير والحجاز بحيث تصل إلى خط يمتد من ميناء العقبة إلى ميناء السويس ، وبذلك تقع أكثر سيناء وكل مواقعها الواقعة على خليج العقبة وخليج السويس والبحر الأحمر فى قبضة تركيا . وفى ١٩٠٦ أرسلت تركيا قوات لاحتلال رأس طابا المجاورة لميناء العقبة ، وأعلنت أن شبه جزيرة سيناء كلها أرض عثمانية ، وتمسكت بريطانيا بأن سيناء كلها أرض مصرية .

وقد أبلغت المخابرات البريطانية الحكومة البريطانية أن التحركات التركية فى طابا هى جزء من مخطط محور تركيا ألمانيا الذى ظهرت نتائجه فى الحرب العالمية الأولى ، وقد جاء فى تقارير المخابرات البريطانية أن سفينة ألمانية أنزلت فى ٣١ ديسمبر ١٩٠٥ شحنات من السلاح فى رأس مالوب على ساحل سيناء ، وأن الملحق العسكرى الألمانى فى طوكيو نزل مع زميل له فى سيناء ، بدون تصريح ، بحجة أنهما فى رحلة صيد ، وأن الغواصات الألمانية كانت تتجول فى البحر الأحمر ، وإزاء كل ذلك حشدت بريطانيا الأسطول البريطانى فى مداخل المضايق التركية وقدم السفير البريطانى للحكومة التركية إنذاراً بالإنسحاب من طابا خلال عشرة أيام فانسحبت تركيا، ومن جهة أخرى كان الإنجليز قد أرسلوا وحدات من الجيش المصرى تحت قيادة بريطانية إلى بلدة نخل بوسط سيناء استعداداً للزحف على طابا وطرد القوات التركية منها .

وهكذا انتهت أزمة طابا منذ أكثر من ثمانين عامًا . أما أزمة طابا هذه المرة فقد انتهت دون عون من دولة أجنبية ودون احتكام إلى السلاح ، فقام المفاوض المصرى بالدور الذى قام به الأسطوال البريطانى على مشارف استانبول .

وقد كان من أسباب اهتمام تركيا بالاستيلاء على رأس طابا وتجديد ادعاءاتها نحو سيناء بصفة عامة مشروع مد سكة حديد الحجاز من معن إلى العقبة المجاورة لطابا . ويذكر اللورد كرومر فى كتابه «عباس الثانى» أن صديقًا بلجيكيًا له مجهول التمويل اقترح أثناء نشوب أزمة طابا مد خط حديدى من سوريا إلى بورسعيد ، فأجابه كرومر بأنه فى هذه الحالة يجب أن يمد الخط الحديدى كله على بعد مائة ياردة من ساحل البحر المتوسط حتى يكون على مرمى مدافع البوارج البريطانية إذا حاول الترك استخدامه عسكرياً .

وواضح من كل هذا أن كل هذه كانت محاولات يائسة من جانب محور ألمانيا - تركيا أن يجد ثغرة فى مداخل مصر الشرقية استعداداً لإعادة فتح مصر إذا ما نشبت حرب عالمية . وكذلك واضح أن إنشاء محور ألمانيا - تركيا فى ١٩٠٦ كان رد الفعل الطبيعى لتوقيع «الوفاق الودى» بين إنجلترا وفرنسا عام ١٩٠٤ الذى بموجبه أطلقت فرنسا يد إنجلترا فى مصر كما أطلقت إنجلترا يد فرنسا فى الجزائر .

وفى السياسة الدولية والصراعات الدولية ، كل هذا ممكن ومقبول ، ولكن كان من غير المقبول أن يعلن مصطفى كامل خلال أزمة طابا تأييده لحقوق تركيا على سيناء . وحتى بعد انجلاء أزمة طابا كتب مصطفى كامل فى افتتاحية «اللواء» (٢٢ ابريل ١٩٠٦) يقول : إن مصر لا ولاية لها على سيناء ، وان الفرمانات التى تعطى لمصر سلطة إدارة سيناء إجراءات مؤقتة لا تؤثر فى الحق العثمانى الأصيل . وفى ٨ مايو ١٩٠٦ كتب مصطفى كامل يقول : فى مقال آخر : إن حادثة طابا يجب أن ينظر إليها على أنها خلاف بين دولة محتلة بالاغتصاب هى إنجلترا وبين دولة هى صاحبة السيادة على مصر وهى تركيا . وفى ١٢ مايو كتب مقالاً ثالثًا فى نفس الاتجاه بعنوان : «انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا» .

وقد انقسم الرأى بين المسئولين الإنجليز حول حادث طابا . فبينما اتفقوا جميعًا على خطورة هذا الحادث كان من رأى كرومر وريجنالد وينجيت حاكم السودان العام أنه فى حالة وقوع صدام بين القوات البريطانية والقوات التركية قد يرفض الجيش المصرى مساعدة القوات البريطانية ، واقترح وينجيت على كرومر إعلان الحماية على مصر وسلخها نهائيًا من الإمبراطورية العثمانية فى حالة عدم انسحاب الجيش التركى من طابا .

أما أوين ، مدير المخابرات الحربية ، فكان يرى عكس هذا الرأى فقد كان يعتقد أن الأغلبية الساحقة من المصريين سوف تتعاون مع الإنجليز لطرد الترك من سيناء .

وقد كانت لهذه المواقف البريطانية دلالات هامة : كانت تدل من جهة على أن غلاة الاستعماريين المحافظين من أمثال كرومر ووينجيت كانوا يبالغون فى قوة حركة الجامعة الإسلامية وسياسة التعاون المصرى العثمانى لاستغلالها فى تثبيت الاحتلال البريطانى لمصر ، أما المعتدلون من أمثال أوين فكان موقفهم يدل على أن مصطفى كامل لم تكن له كل هذه السيطرة على الرأى العام المصرى فى أوج المد العثمانى ، ويؤكد أن الأغلبية الساحقة من المصريين لم تكن سعيدة بفكرة إخراج الإنجليز من مصر لإدخال الترك .

ومع ذلك فلابد أن نذكر أنه فى معسكر مصطفى كامل والحزب الوطنى استغلت «اللواء» حادث طابا فى يناير ١٩٠٦ لدعوة الطلبة إلى الإضراب ، وبالفعل أضرب طلبة مدرسة الحقوق ، وكان أكثرهم من أنصار مصطفى كامل ، وهدد ناظر المدرسة بفصل

كل الطلبة المضربين ، ولكن كرومر تدخل لتهدئة الأمور ، وكان يعتقد أن مختار باشا الغازى ممثل تركيا قد رتب مع مصطفى كامل كل ما كان من هياج حول موضوع طابا أقحم فيه اسم الإسلام والجامعة الإسلامية .

لاحظ أن السلطان العثماني كان قد أنعم على مصطفى كامل برتبة الباشوية قبل ذلك بعامين أى فى (١٩٠٤) وكانت أكثر الجرائد المصرية تتبنى وجهة نظر الخديو ومصطفى كامل فى موضوع طابا .

وربما كان حادث طابا أهم حادث فى الحياة السياسية وفى الحركة الوطنية المصرية منذ الثورة العرابية ، لأنه أظهر على السطح الانقسام الدفين فى فهم معنى الوطنية المصرية . فتجمع بدعوة من لطفى السيد لفيف من أقطاب الأعيان منهم محمد محمود وحسن عبد الرازق وعمر سلطان وفتحي زغلول إلخ ، لمناقشة موقف مصطفى كامل من قضية طابا ، وكان أكثرهم من الوطنيين المعتدلين ومن المثقفين «العقلاء» القابلين للحضارة الأوروبية المعادين للخديو وللسيادة العثمانية .

وكان السؤال المطروح هو : هل تتنازل مصر عن سيناء إغاظة لإنجلترا ؟

وانتهى المجتمعون إلى إصدار جريدة «الجريدة» فى ٩ مارس ١٩٠٧ ثم تأسيس «حزب الأمة» بعد ذلك بعام (١٩٠٨) للدعوة التدريجية للقومية المصرية وللديمقراطية النيابية وللتعليم العام الإجبارى المجانى ، وللأخذ بأسباب التقدم والمدنية . وفى ١٩٠٧ أيضا أعلن مصطفى كامل تأسيس «الحزب الوطنى» فى خطبة زيزنيا المشهورة . وفى خلال عامين تأسست فى مصر ثمانية أحزاب أخرى أكثرها بلا قواعد جماهيرية .

وقد حدث أول تصدع فى تجمع مصطفى كامل بسبب موقفه من قضية طابا حين انشق عليه عمر باشا سلطان احتجاجاً على تفريطه فى سيناء لصالح تركيا ، وانضم عمر سلطان إلى لطفى السيد وجماعة الأعيان الرافضين للسيادة العثمانية .

هذه كانت صورة مصر منذ ثمانين أو تسعين سنة ، نتذاكرها بمناسبة رفع العلم المصرى على طابا فى مارس ١٩٨٩ . فهل يستطيع أبناء هذا الجيل أن يماروا فى أن الصورة قد تحسنت بشكل محسوس ؟ وهل يوجد بيننا الآن حكومة وشعباً من يستطيع أن يتنازل عن نصف ملكيتنا لسيناء أو غير سيناء مهما تكن الدوافع ولو كانت لاستخلاصها من براثن أعداء الوطن ؟

وهل هناك من ينكر أن استردادنا لآخر شبر من أرض الوطن إنما جاء تتويجا لصلابة قيادتنا وجندنا منذ حرب الاستنزاف حتى حرب أكتوبر ، ولصلابة دبلوماسيتنا ومفاوضينا منذ حرب أكتوبر إلى الآن وصبرهم العظيم على «لكاعة» إسرائيل فى المساومة على طول الطريق ولتماسك شعبنا خلف قيادته ورجاله وكأنه رجل واحد رغم اختلاف آرائنا السياسية .

وهل بيننا الآن من يمكن أن تجمح به عاطفته الدينية ولو لنبيل المقاصد فتلهيه عن قداسة تراب الوطن ؟

والآن لم يبق بعيداً عن أحضان الوطن غير واحة جغبوب التى تنازل عنها زيور باشا لليبيا عام ١٩٢٥ بتواطؤ مع الملك فؤاد والإنجليز وفى غيبة البرلمان أيام الانقلاب الدستورى الأول ، وقبلها حلايب على الحدود المصرية السودانية التى لا أعرف كيف نشأت مشكلتها .

وليست هذه قضايا للحرب مع جيراننا ، فما دمنا قد انتهجنا سبل السلام فكل شئ قابل للتسوية السلمية ، وقد كنا نتعلم فى دروس الجغرافيا فى المدارس الابتدائية والثانوية بين ١٩٢٢ و ١٩٣١ أن ميناء العقبة ميناء مصرى ولا أعرف فى أية تسوية أصبحت العقبة منفذاً للأردن على خليج العقبة ، على كل حال أنا ممن يعتقدون أن حدودنا الجغرافية والسياسية فى أيدٍ أمينة ، وأن وزارة الخارجية المصرية قد غدت معقلاً قويا من معاقل الوطنية المصرية .

أقول «قد غدت» لأنها لم تكن دائمًا كذلك حين كانت عزبة للملك فؤاد تملؤها السراى بأبناء الباشوات الترك والمستتركين . وإن أنس لا أنسى ما دار أمامى من حوار فى أول رحلة قمت بها إلى أوروبا فى أكتوبر ١٩٣٧ على ظهر السفينة المصرية «الكوثر» فقد سمعت شابا من خريجى قسم اللغة الإنجليزية ابن ذوات كان حديث التعيين فى وزارة الخارجية المصرية ، وكان فى طريقه لتسلم عمله فى قنصليتنا بمرسيليا : سمعته وهو يقول بالفرنسية لسيدة فرنسية كنا نحادثها على الدك «أنا لست مصرياً ياسيدتى . أنا تركى» فأذهلتنى جرأة هذا الشاب وعقوقه الذى جعله يكافئ مصر التى كرمته باختيارها إياه «ليمثلها» فى الخارج بالتبرؤ من جنسيتها .

فهل بين أبناء هذا الجيل من يفعل مثل هذه الفعلة الشنعاء ؟ لا أظن ذلك .

ومع ذلك فقد جاءني منذ سنوات قليلة أن موضة جديدة قد فشت في بعض أعضاء نادي الجزيرة من الشباب ، وهي التباهي بأنسابهم التركية المنقرضة طبعًا والتبرؤ من انتسابهم إلى الفلاحين . وهذه نماذج من الانحراف الطبقي لا أهمية لها لأن أصحابها قصارى أمانيهم أن يكونوا من «فراشات» المجتمع التي تعنيها الوجاهة أكثر من أي شئ آخر ، وبالتالي فهي بغير فاعلية ، ومثلهم المتفرنجون والمتفرنجات والمتأمركون والمتأمركات ، هؤلاء لا يبدأ خطرهم إلا حين يدخلون عالم المال والأعمال أو عالم السياسة والاقتصاد .

قادة الفكر (٤)

بدأت منذ عدة أسابيع أرسم صوراً للجيل الماضى لكى يتأملها الشباب فى الجيل الحاضر فيعرفوا موقعهم الحقيقى فى سياق الأجيال ، فلا يظلمون أنفسهم بوهم أنهم جيل فاشل ، ولا يظلمون آباءهم بوهم أن الماضى كله كان فساداً فى فساد ، وإنما يرون التاريخ على حقيقته : فهم قد كسبوا أرضًا ، وهم قد خسروا أرضا . والمهم فى كل هذا أن يقيسوا مساحة المكسب بمساحة الخسارة ، فالمعرفة هى بداية الحركة إلى الأمام ، وهى ما نسميه التقدم ، وبداية الحركة إلى أعلى ، وهى ما نسميه الرقى .

وأنا حين أتامل مواكب الأجيال التى عشتها أجد فروقًا جوهرية بين مجتمع جيلي ومجتمع الأجيال التالية ، أو فلنقل بين دورة التاريخ من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ ودورة التاريخ منذ الثورة الناصرية .

ومن أهم هذه الفروق أن مجتمع الديمقراطية الليبرالية (١٩١٩ - ١٩٥٢) كان له ما كان طه حسين يسميه «قادة الفكر» إلى جانب القادة السياسيين ، وهؤلاء هم كبار المفكرين من أصحاب الرؤية الحضارية الشاملة والتصور الشامل لحركة التاريخ ولمعنى الحياة ، كما تقول مثلاً إن رفاعة الطهطاوى أو جمال الدين الأفغانى أو قاسم أمين كانت له رؤية حضارية شاملة وفهم شامل لحركة التاريخ ولمعنى الحياة يدعو لهما ويسعى لتحقيقهما .

جريدة «الأهرام» ١٣ مايو ١٩٨٩ .

هذه الظاهرة اختفت أو كادت منذ ١٩٥٢ لسبب هام وهو أن رجل العمل منذ ١٩٥٢ أصبح هو نفسه رجل الفكر ، بل أصبح رجل العمل هو الذى يملى تصوره لمعنى الحياة ولحركة التاريخ ولمفهوم الحضارة والثقافة على رجل الفكر .

وفى هذا العالم الجديد أصبح الأديب والفنان والعالم والاقتصادى والمشرع والمؤرخ والمصلح الاجتماعى والمصلح الدينى ، إلخ ... مجرد فنى أو «تكنوقراط» يعمل على تحقيق رؤية رجل العمل لمعنى الحياة وغايتها على مستوى الفرد والمجتمع والإنسانية .

وكان قادة الفكر فى شبابى هم لطفى السيد ومحمد حسين هيكل والعقاد وطه حسين وسلامة موسى وعلى عبد الرازق ، ثم توفيق الحكيم وحسين فوزى وعبد الرازق السنهورى وعبد الرحمن الرافعى ، وربما محمد كامل حسين .

وأنا لا أتحدث عن مجرد أساطين الأدب والفن والعلم والقانون والاقتصاد والطب والهندسة ، إلخ ... فقد كان هناك منهم عدد غفير : كان هناك من الشعراء شوقى وحافظ وعبد الرحمن شكرى وزكى أبو شادى وناجى وطه المهندس إلخ ... ومن المؤرخين محمد رفعت وشفيق غربال وصبرى السوربونى إلخ ، ومن أصحاب النثر الفنى المازنى والمنفلوطى ومصطفى صادق الرافعى وأحمد حسن الزيات ومحمد السباعى وعباس حافظ إلخ ... ومن أساتذة الأدب زكى مبارك وأحمد أمين وأمين الخولى إلخ.... ومن التربويين إسماعيل القبانى – ونظراؤهم من أساطين الفنانين مثل يوسف وهبى والريحانى وعبد الوهاب وأم كلثوم ... إلخ ...

كذلك كان للقانون أساطينه مثل السيد صبرى وعلى بدوى ووحيد رأفت وأبو زهرة وعلى الخفيف ، إلخ ... ، وكان للعلوم أساطينها مثل على مصطفى مشرفة وأحمد زكى ، وكان للطب أساطينه مثل على إبراهيم ونجيب محفوظ وخليل عبد الخالق وسليمان عزمى وعبد الوهاب مورو وعبد الله الكاتب وسامى جنينه ، إلخ .... ولكن كل هؤلاء كانوا مجرد خبراء أعلام كل فى تخصصه ، وكانت لكل منهم مدرسته من المريدين والإتباع والتلامذة فى حدود تخصصه . ولكن لم يشتهر أحد منهم بأنه كان صاحب رؤية شاملة للحضارة والحياة أو دعوة واضحة قاطعة إلى تغيير المجتمع وفقًا لتصوره .

أما قادة الفكر الذين تحدثت عنهم : لطفى السيد وهيكل وطه حسين والعقاد وسلامة موسى وعلى عبد الرازق والسنهورى وتوفيق الحكيم ، فقد تجاوزوا حدود الخبرة والتخصص وساروا سيرة المصلحين وثوار الفكر فى مختلف الاتجاهات ، فكان لكل منهم أتباع أشداء وخصوم أشداء ، وانقسم حولهم الرأى العام ، وانقسمت عليهم الحكومات ، ودفع أكثرهم ضريبة الرأى من حريته أو رزقه .

ومع ذلك فقد كانت لقادة الفكر هيبة فى الدولة أو فى المجتمع . ولست أقصد بالدولة «الحكومة» ، فقد كانت بعض الحكومات تخاصم بعضا من هؤلاء لأسباب حزبية أو عقائدية ، فتجمده أو تجرده من مناصبه أو تحيله إلى المعاش ، ولكن لا تلبث الحكومات التالية أن تعيد إليه سطوته . حتى توفيق الحكيم الذى كان أكثرهم تجنباً للمسئولية حكم عليه فى مجلس تأديب بوزارة المعارف عام ١٩٣٨ بالخصم خمسة عشر يوماً من مرتبه لأنه كان يدعو إلى حكم الصفوة أو المستبد المستنير أو «الملك الفيلسوف» كما كان أفلاطون يحب أن يقول ، متمثلاً فى حكم على ماهر وعزيز المصرى (!) على أنقاض الديمقراطية الليبرالية المتمثلة يومئذ فى حكم الوفد . كذلك كانت سطوة قادة الفكر فى المجتمع تتراوح كثيراً بين المد والجزر .

المهم فى كل هذا أن قادة الفكر كانت لهم سطوة فى حياة الأمة ، ومثلهم قادة الفن والعلم والأدب ، آناً مباشرة ، وآناً من خلال السلطة ، وآناً من خلال تلاميذهم الذين كان هؤلاء القادة يتعهدونهم بالرعاية والحماية ما أمكن ذلك .

فقد كان فى استطاعتهم دائماً أن ينشئوا المدارس الفكرية والفنية والأدبية ، وأن يتعهدوا مريديهم بالرى والسقيا حتى يشتد عودهم فيتموا رسالتهم أو يثوروا عليها إذا وجدوا فيها تعطيلاً لحركة الفكر أو لنمو المجتمع ، كما حدث لليسار المصرى حين ثار على فابية سلامة موسى ، واختار أن يلتمس الحل فى الماركسية أو فى التروتسكية ، وكما حدث للديمقراطيين المصريين حين ثاروا على العقاد بعد أن انتقل من معسكر الوفد إلى معسكر أحزاب الأقلية المتعاونة مع الملك .. باختصار ، كان لقادة الفكر دائماً مكان فى السلطة أو فى الرأى العام أو فيهما معاً .

وربما كان خير مثل لهذا طه حسين . فقد كان طه حسين أستاذاً فى الجامعة ، نشأ فى كنف لطفى السيد وآل عبد الرازق . ومن خلال هذه الأستاذية تقلد العمادة مرتين ، وأمسك بمفاتيح التعليم فى وزارة التعليم ، ثم تقلد وزارة التعليم قبيل الثورة فترك بصماته إلى اليوم على حياتنا الجامعية والتعليمية أكثر من نصف قرن من الزمان .

فهو قد جعل من استقلال الجامعة قضية نتحدث فيها حتى الآن ، وجعل من حرية البحث العلمي قضية نتحدث فيها حتى الآن ، وجعل من مجانية التعليم ومن ديمقراطية التعليم قضية نتحدث فيها حتى الآن ، وهو قد وحد التعليم العام ، وأدمج المدارس العليا فى الجامعات ، وأنشأ جامعة الإسكندرية وجامعة عين شمس وجامعة أسيوط ، وجمع التبرعات لإنشاء جامعة المنصورة . كل هذا وأكثر منه فعله طه حسين قبل الثورة .

ومع ذلك فلم يكن طه حسين فى موقع قوة دائمًا . فقد وقع فى محنة كتابه المصادر «فى الشعر الجاهلى» عام ١٩٢٥(١) . وعندما انتخب أول عميد مصرى لكلية الآداب بعد عمادة ميشو عام ١٩٣٠ اشتد ضغط الأجانب والرجعيين المصريين من خلال حكومة صدقى باشا لخلعه من العمادة بسبب أفكاره المناهضة للفكر التقليدى وللعلم التقليدى فاضطر للانسحاب من العمادة .

وحين اشتدت صداماته مع حكومة صدقى باشا فصل من الجامعة عام ١٩٣٢ ، ولم يعد إلى الجامعة إلا فى ١٩٣٥ ، وعادت إليه سطوته ثلاثة أعوام حتى نفى من جديد من عمادة الآداب إلى وزارة المعارف عام ١٩٣٨ ، ففقد الكثير من هيلمانه خلال ثلاثة أعوام حتى استرد سلطانه ثلاثة أعوام أخرى بين ١٩٤٢ و ١٩٤٤ مستشاراً فنياً لوزارة المعارف ، وهذه هى الفترة التى أنشأ فيها جامعة الإسكندرية ، ووحد فيها التعليم الابتدائى بإلغاء المدارس الإلزامية (الكتاتيب) وطبق مجانية التعليم على التعليم الابتدائى .

وبسقوط وزارة الوفد فى ١٩٤٤ وتولى السعديين الحكم حتى يناير ١٩٥٠ أقصى السنهورى باشا طه حسين من جميع مناصبه ست سنوات كاملة وطارده السعديون حتى فى إشرافه على دار نشر الكاتب المصرى ، فعرف ألوانا من اليأس الأسود ، قيل إنها جعلته يفكر فى الهجرة إلى أوروبا .

ولكن طه حسين عاد أخيراً وزيراً للمعارف فى يناير ١٩٥٠ بعودة الوفد إلى الحكم عامين حتى حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ . وهذه هى الفترة التى عمم فيه طه حسين مجانية التعليم على التعليم الثانوى والتعليم المتوسط والتعليم الفنى ، وألغى فيها المدارس الخاصة التى كانت تعرف يومئذبالمدارس الأهلية ، بحيث جعلها تحت إشراف وزارة المعارف وتتبع فى كل شئ مناهج مدارس الدولة ومؤهلات مدرسيها .

---

(١) ١٩٢٦

وهذه أيضًا هى الفترة التى فتح فيها طه حسين جامعة عين شمس ، وأسس فيها جامعة أسيوط .

وبعد أن قامت ثورة ١٩٥٢ عاش طه حسين فى الظل عشرين عامًا بلا حول ولا سلطان حتى توفى فى ١٩٧٣ . عاش أثرًا من آثار العهد الماضى يعرض فى متحف المجلس الأعلى للفنون والآداب . ورأى بعينيه سياساته التعليمية تمزق إربًا إربًا .

فمنذ البداية وضعت الثورة مقاليد التعليم فى يد غريمه التربوى الكبير إسماعيل القبانى وسمع بأذنيه رجالها يسخرون من «سياسة الماء والهواء» . ومنذ البداية رأى طه حسين مجلس قيادة الثورة يعصف باستقلال الجامعات ، ورأى كمال الدين حسين يعصف بعلمانية التعليم التى دعا طه حسين إليها فى «مستقبل الثقافة فى مصر» .

وفى خلال ربع قرن من هذه الحياة العامة العاصفة استطاع طه حسين أن يوفد مائة مبعوث من دارسى الآداب ليتموا تعليمهم فى أوروبا فى مختلف التخصصات ، وأن يعين مائة أستاذ من أعضاء هيئة التدريس فى مختلف التخصصات ، وأن يهيئ ترجمة مائة كتاب عن مختلف اللغات نشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر أو دار الكاتب المصرى أو دار المعارف لحساب جامعة الدول العربية ، وأن يشجع العشرات من تلاميذه على تحقيق التراث العربى ، ويشجع العشرات من مريديه أن يجدوا طريقهم فى عالم التعلم .

والقصد من كل هذا الكلام هو أنه فى العهد الماضى لم تكن هناك حواجز بين المثقف والسلطة إن كان راغبًا فيها وأهلا لها ، وما كان ينطبق على طه حسين كان ينطبق أيضا على على مصطفى مشرفة باشا فى عالم العلم ، وعلى على باشا إبراهيم فى عالم الطب ، وعلى عبد الرازق السنهورى باشا فى عالم القانون ، ومن قبلهم على لطفى السيد باشا ، وغيرهم وغيرهم .

ومن قادة الفكر والأدب من كان مجردًا من كل سلطة رسمية ، مثل سلامة موسى وأحمد حسن الزيات وأحمد زكى أبو شادى ، ومع ذلك فقد استطاع هؤلاء من خلال منابرهم : «المجلة الجديدة» و «الرسالة» و «أبوللو» ، أن يزاولوا سلطات واسعة فى الحياة العامة من خلال المجلات التى رأسوا تحريرها وما اكتشفوا فيها من مواهب شابة وأقلام جديدة .

وقد كانت هناك استثناءات قليلة من ذلك ، ونموذجها فى العهد الماضى بين قادة الفكر هو توفيق الحكيم الذى كان فى وسعه لو أراد أن يزاول نفوذاً رسمياً واسعاً فى قيادة الفكر والفن والأدب بفضل هيبته بين المثقفين ، ولكنه كان بطبعه زاهداً فى السلطة وصراعاتها ، ولذا فلا أظن أنه أسس فى مصر مدرسة خارج حدود فنه . وهو غالباً ما سوف يقال مستقبلاً عن نجيب محفوظ .

فالطابع العام إذن فى العهد الماضى هو أنه لم تكن هناك حواجز بين المفكر أو الأديب أو المثقف والسلطة إذا كان أهلا لها . وأحسب أن هذا كان سمة من سمات المجتمع المصرى منذ عهد النهضة الحديثة : نجده فى رفاعة الطهطاوى ومدرسة الألسن ، وفى على مبارك ومدرسة دار العلوم ، وفى قدرى باشا ومدرسة الحقوق ، وفى لطفى السيد صاحب الديمقراطية التدريجية ، وفى طه حسين صاحب ديمقراطية التعليم.

أما منذ ثورة ١٩٥٢ فقد تغيرت الصورة تماماً ، فلم يعد للمثقفين هيبة ولم يعد لهم رجل قوى أو رجال أقوياء من بينهم يمكن أن يمثلوا تياراتهم الفكرية المختلفة أو أن يضعوا أسس المؤسسات الثقافية .

والدليل الحى على ذلك هو أن مقاليد الثقافة والمثقفين وما يتبعها من شئون الفكر والفن والأدب آلت طوال عهد عبد الناصر وطوال عهد السادات ، أى ما يقرب من ثلاثين سنة ، إلى ثلاثة رجال أقوياء هم ثروت عكاشة وعبد القادر حاتم ويوسف السباعى ، وهؤلاء الثلاثة كانوا أقوياء لا بوصفهم مثقفين ، ولكن بوصفهم ضباطاً من أهل الثقة ، أى موضع ثقة ولى الأمر .

وقد ترك ثروت عكاشة بصماته فعلاً على حياتنا الثقافية بما أنشأ من مؤسسات فنية ، وترك حاتم بصماته فعلاً على حياتنا الإعلامية بما أنشأ من مؤسسات إعلامية ، أما يوسف السباعى فلا أعرف حقًا ماذا ترك فى حياتنا الأدبية من بصمات غير رواياته المعروفة ، وغير كفالته لبعض الأدباء لدى السلطة السياسية ، وغير نهايته الحزينة فى قبرص على أيدى بعض السفاحين . وما يقال فى قادة الثقافة يمكن أيضا أن يقال فى قادة التعليم وقادة البحث العلمى وقادة القانون ، إلخ .....

ضمر إذن دور قادة الفكر خلال ثلاثين سنة من الثورة بين ١٩٥٢ و ١٩٨١، وحتى على صعيد الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى ضمر دور قادة الفكر الذين ورثتهم الثورة من العهد الماضى .

وقد كانت صدمة لى أى صدمة أنى كنت أزور طه حسين ذات مساء فى الخمسينيات ، وكان هو على موعد عشاء فى ذلك المساء فاصطحبنى فى سيارته الكبيرة السوداء . وفيما نحن نقطع طريق الهرم من داره «الرامتان» ، فوجئت بطه حسين يقول لى بلهجة جادة لا تخلو من المعابثة : «هل تريد أن تشترك فى مؤتمر طشقند ؟ أنا مستعد أن أضمنك !» فضحكت ضحكًا أصفر ، كما عودنا أستاذنا أن يقول ، وأجبت : «لا ، متشكر . موسكو أو لننجراد ، نعم ، أما طشقند فلا» .

وكنت أسمع يومئذ أن أدباء مصر يتقاتلون ليشاركوا فى هذه الندوة السوفيتية المرتبة لكتاب آسيا وأفريقيا ، ولكن الذى روعنى فى كل هذا هو قول طه حسين أنه «مستعد أن يضمننى» . يضمننى عند من ؟ عند يوسف السباعى ؟ عند عبد القادر حاتم ؟ عند أنور السادات ؟ يضمننى اتقاء ماذا ؟ خشية أن أشط فى كلامى عن الدائرة المرسومة لكلام الوفد المصرى ؟ وسألت نفسى فى وجوم : أهذا كل ما بقى من طه حسين ؟

وربما كان أمرًا طبيعيًا فى الثورات أن يتوارى جيل من قادة الفكر ويحل محله جيل آخر . ولكن ثورة ١٩٥٢ لم تمكن الجيل التالى من تقلد مسئولياته فى قيادة الفكر بسبب عاملين : أحدهما أنها لفترة طويلة سلمت بأن هناك تعارضًا أصيلاً بين الإخلاص والكفاءة فاعتمدت على أهل الثقة وأقصت عنها أهل الخبرة ، ومنهم من اضطهدتهم اضطهاداً بدافع اختلاف فلسفتها عن فلسفتهم . والعامل الثانى هو أن الثورة نفسها لم تكن تعرف ماذا تريد خارج إخراج الإنجليز والإصلاح الزراعى ، وبدلاً من أن تحسن الاستماع إلى قادة الفكر الجديد الذين ورثتهم عن العهد الماضى، اعتمدت على منهج التجربة والخطأ وهو منهج مكلف ومجهد لمن كان قليل التجربة محدود المعرفة التاريخية ضيق الصدر بالأفكار النظرية .

وكانت طريقة الثورة فى حماية نفسها من التطرف هى ألا تسلم عجلة القيادة أبداً لأصحاب الفلسفات والمعتقدات والسياسات الواضحة القاطعة خشية أن يدفعوها فى مسارات غير مأمونة . وفى جو هذا الغموض وهذه التوفيقية والتلفيقية توارى المفكر ، وبرز بائع الأوهام ، ونامت النواطير عن الثعالب ، فما أن مضى صاحب الثورة أو أصحابها حتى أمكن اقتلاع كثير من جذورها فى أقل من عشر سنوات .

وقد ورثت الثورة من العهد الماضى رصيداً ضخماً من المثقفين الأحرار الذين كانوا يمثلون كل ألوان الطيف فى الفكر التقدمى من أبناء الجيل الجديد المحتج على عربدة الرأسمالية وكبار الملاك باسم الديمقراطية الليبرالية وعلى عربدة الاحتكارات وعلى التبعية الصارخة للاستعمار . فماذا صنعت الثورة عبر ثلاثين عاماً بهذا الرصيد الضخم من ثوار الفكر فى أواخر عهد الملكية ؟ دخلت منذ البداية وحتى نهاية عهد السادات مع أكثرهم فى تناقضات عنيفة جرت عليهم المحن والآلام التى لا داعى للخوض فيها ، وحالت بينهم وبين تقلد السلطة عبر ثلاثين عاماً . وكانت تشتتهم ثم تصالحهم ثم تشتتهم ثم تصالحهم وفقاً لصراعات القوى داخل الطبقة الحاكمة ذاتها ، مما ضعضع القيادات الفكرية والأدبية والفنية والعلمية وتركها بغير فاعلية تذكر .

وفى أحسن الأحوال كانت الصيغة التى سادت أكثر حكم عبد الناصر هى : «السلطة لليمين ونقد السلطة لليسار» (أى الصحافة وأجهزة الثقافة والإعلام) . فلما مضى عبد الناصر سادت المكارثية عشرة أعوام كاملة فانصرف أكثر المثقفين لجمع المال . وهجر أكثر المثقفين تلك العادة المرذولة ، عادة بناء الجمهوريات على الورق . ومنذ أن تولى الرئيس مبارك لم يحدث صدام واحد بين المثقفين والسلطة ، وإنما حل إرهاب الشارع محل إرهاب السلطة . ولعل السلطة الآن تحاول أن ترمم ما تصدع فى عالم الفكر والأدب والفن بالصبر على الحوار وباختيار القيادات الثقافية الراقية فى حدود ما تبقى بعد ثلاثين عاماً من سوء التفاهم والاهتراء .

والمشكلة الجديرة حقاً بالتأمل والدراسة هى : لماذا فشلت ثورة ١٩٥٢ فيما نجحت فيه ثورة ١٩١٩ ، وهو إفراز قيادات فكرية صاحبة رؤى شاملة تترجمها إلى مشروع حضارى أو ثقافى كما يقال بلغة هذه الأيام ، قيادات يمكن أن تبسط حياتها ورعايتها على كل نبت جديد فلا تنقطع الخضرة من وجه الأرض ، هل هو فشل الحلم الناصرى الذى استغرق المصريين أجلاً حتى اكتشفوا أنه غير قابل للتحقيق ؟

لقد كنا فى شبابنا نمجد أساتذتنا ثم نثور على أفكارهم البالية عندما تشيخ عقولهم وقلوبهم . أما شباب اليوم فهو يقول ربما بحق نحن جيل بلا أساتذة . ولكنه عاجز عن الاحترام وعاجز عن الثورة معاً ، فهو يطلب من الشيوخ أن يصنعوا للشباب ثورته . عسى أن يجد شباب الغد أساتذة يمجدهم ويثور عليهم كما كنا نفعل فى القديم .

انظر أمامك فى أمل (٥)

مادمنا نتحدث عن تطور الأجيال فى المجتمع المصرى فلنقف لحظات أمام بعض الظواهر الاجتماعية والثقافية التى جرى عليها تغير واضح بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ .

فقبل ثورة ١٩١٩ كانت طبقية المجتمع المصرى شديدة إلى حد جعل أبناء بعض المهن يقفون خارج أبواب المجتمع ويطرقون هذه الأبواب بشدة ليؤذن لهم فى الدخول . ومن هؤلاء كان الشاعر والأديب والصحفى والفنان الممثل أو الموسيقى أو الرسام ، ومثل هؤلاء كان معلم الصبيان أى مدرس التلاميذ .

فقد كانت هناك عهود كنا نسمع أن معلم الصبيان فيها لا تقبل شهادته فى المحاكم قيل لصغر عقله ولكثرة مخالطته لصغار العقول، وإنما الأرجح أن علة ذلك كان فقره الشديد . فمعلم الصبيان فى الكتاتيب كان عادة يتقاضى أجره عينا بكيلات الذرة والقمح والفول ومن بلاليص الجبن والعسل الأسود والزبد .

كانت هذه حال معلمى النشء فى القطاع الخاص حتى دخلت الدولة طرفًا فى تعليم أولاد الناس بمدارسها الأميرية منذ محمد على ثم الخديو إسماعيل ثم ثورة ١٩١٩ ، وأجرت على المعلمين رواتب شهرية نقدية نحو جنيهين شهرياً فى عصر إسماعيل. وبانتشار التعليم بعد ثورة ١٩١٩ استرد المعلم أهليته المدنية التى كانت قد ضاعت منه طوال عصور الانحطاط فى القرون الوسطى .

جريدة «الأهرام» ٢٧ مايو ١٩٨٩ .

وإذا نحن أردنا أن نفهم أدبنا على حقيقته ، فقد وجب علينا أن نفهم قول شوقى :

قم للمعلم وفه التبجيلا . . كاد المعلم أن يكون رسولا .

على أنه دليل على ما كان المعلم يعانيه من فقدان الاعتبار فى المجتمع ، لا على أنه دليل على رفعة شأن المعلمين . فشوقى كان بحاجة إلى مبالغات الشعراء لكى يترافع عن طبقة كانت مهيضة الجناح فى مجتمعه .

ولم يكن هذا حال المعلمين فى مصر وحدها إبان عصور التخلف ، بل كان هذا أيضا حال أوروبا فى العصور الوسطى حين كان التعليم زائداً عن حاجات المجتمع ، بل وربما كان فيه شئ شيطانى أو ينشر الضلال على أقل تقدير إذا هو خرج عن التلقين الدينى . فالتعليم يفتح باب العلمانية .

وإنى لأذكر أنى التقيت عام ١٩٣٨ فى باريس بآنسة أسبانية من أصل أرستقراطى كانت تدرس فى السوربون ، وكانت تحدثنا فى بساطة عن معلمها فى الريف الاسبانى كيف كان يتناول طعامه فى مطبخ القصر مع الخدم والسياس ، وكانت هذه الآنسة من أنصار الملكية ومن أشد أعداء الجمهورية ، وكانت ترى فى فرانكو المنقذ العظيم للقيم الاسبانية الأصيلة ، ولم أكن شخصيًا أعجب لكلامها ، لأنى كنت أعلم أن أسبانيا كانت من أكثر دول أوروبا تخلفًا ومن أقربها إلى نمط الحياة فى العصور الوسطى .

تقول : وهل كان رفاعة الطهطاوى وتلامذته وعلى مبارك وتلامذته إلا معلمين ، ومع ذلك لم نسمع عنهم أنهم عاشوا مهانين محقرين ، بل سمعنا عنهم أنهم كانوا موضع إجلال المجتمع وموضع تقدير الحاكم ؟

نعم كان الطهطاوى ومبارك كذلك لأنهما عاشا فى عصور النهضة ، ولم يعيشا فى عصور الانحطاط . بل أضيف إلى ذلك أنهما ارتقيا إلى مصاف رجال الدولة ، ولم تكن هناك حواجز بينهما وبين السلطة والمشاركة فى بناء أسس المجتمع إلا فى فترات الانتكاس . وكان لهما فى القرن التاسع عشر مقام لا يدانيه إلا مقام لطفى السيد وطه حسين فى القرن العشرين .

وبالمثل كانت مهن الشاعر والأديب والصحفى مهنا لا يعترف بها المجتمع فى فترات التخلف وربما لا تزال حتى الآن . وفى وقت من الأوقات كان من الأمور النادرة أن يجد الشاعر أو الأديب أو الصحفى أسرة محترمة ترضى أن تزوجه من بنتها . ولم يكن تفسير ذلك عسيراً ، فالشعر والأدب والصحافة لم تكن فى بلاد واضحة الأمية مصادر رزق واضحة، كما أن حياة عدم الاستقرار التى كان ولا يزال يعيشها الشعراء والأدباء والصحفيون كانت وحدها كفيلة بأن تجعل الناس ينظرون إليهم شزراً . وحتى فى العصور القديمة كان يقال أدركته حرفة الأدب بمعنى أدركته حرفة البؤس .

وكانت بالطبع هناك استثناءات عن ذلك . فقد كان محمود سامى البارودى أبو الشعر العربى الحديث ذا مكانة اجتماعية عالية . ولكن ذلك لم يكن بفضل شعره هو إنما كان بفضل ضياعه الواسعة، ولأنه كان سليل الملك الأشرف برسباى أحد المماليك العظام . كذلك كان شوقى ذا مقام ملحوظ نسبياً لأنه استطاع أن يجمع مالاً كافياً من مدح الملوك ومن الوساطة لدى الخديو عباس حلمى فى بيع الرتب والنياشين للأعيان . وهى رذيلة درت على الخديو نفسه مالا كثيراً . ومع ذلك فلم يحظ شوقى بمكانة حقيقية فى المجتمع إلا حين توج أميراً للشعراء وتصدر زعيم الأمة سعد زغلول حفل تتويجه أميراً للشعراء .

شئ من هذا حدث لنجيب محفوظ حين حصل على جائزة نوبل فازداد رصيده فجأة نحو مليون جنيه ، وقلده الرئيس حسنى مبارك قلادة النيل الكبرى فى احتفال كبير ، وفتح له إبراهيم نافع غرفة توفيق الحكيم .

كذلك عرف تاريخ الأدب العربى الحديث كاتبين هما لطفى السيد ومحمد حسين هيكل وشاعراً هو عزيز أباظة استمدوا هيبتهم الاجتماعية من الأطيان والسياسة وليس من الأدب والشعر بصفة أساسية .

أما العقاد والمازنى وطه حسين وسلامة موسى وزكى مبارك والزيات وتوفيق الحكيم وحافظ إبراهيم وعبد الرحمن شكرى وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل إلخ ... فقد عاشوا فقراء أو مستورين ، وماتوا فقراء أو مستورين ، فإن كان أحدهم قد احتل مكانة خاصة فى المجتمع المصرى فلم يكن ذلك بسبب أدبه ، ولكن بسبب اشتغاله بالسياسة .

وأكثرنا قد سمع بما كان من فضيحة نهاية القرن التاسع عشر حين تزوج الصحفي الكبير الشيخ على يوسف صاحب جريدة المؤيد الشهيرة من أخت الشيخ السادات نقيب الأشراف فيما أظن فى نهاية القرن الماضى ، وما كان من غضب الشيخ السادات ومطاردته للشيخ على يوسف فى المحاكم الشرعية للتفريق بينه وبين أخته بدعوى عدم التكافؤ ، رغم أن الشيخ على يوسف كان يحظى بثقة الخديو عباس حلمى وتأييده . هذه الواقعة المشهورة توضح لنا ضآلة حجم الصحفى والأديب والشاعر فى عظماء السلم الاجتماعى .

وقد كان هناك بالفعل أدباء عظماء منذ الثورة العرابية مثل عبد الله النديم وأدباء عظماء منذ ثورة ١٩١٩ مثل بيرم التونسى ساروا مسيرة الصعاليك فى حياتهم . وأنا لا أتحدث الآن عن الصعاليك المحترفين من أمثال عبد الحميد الديب الذين لم يبق من سيرتهم إلا أدبيات قليلة ونوادر كثيرة ، وإنما أتحدث عن نموذج شائع من الشعراء والأدباء والصحفيين المرموقين بدءاً بأحمد فارس الشدياق وانتهاء بعبد الرحمن الخميسى ومعين بسيسو ممن كانت حياتهم كلها مغامرة مستمرة بحثًا عن المجد أو المبدأ أو الحلم الكبير . والأحياء من هؤلاء نفر عظيم .

وقس على الشعراء والأدباء والصحفيين قبائل الفنانين من مغنيين وملحنين وموسيقيين وممثلين وكتاب المسرح ومعهم تلك الظواهر الجديدة التى استجدت فى حياتنا منذ ثورة ١٩١٩ وهم الفنانون التشكيليون من رسامين ومثالين، ومنذ ثورة ١٩٥٢ وهم الفنانون الراقصون فى الفن الإيقاعى وفى الفن الشعبى على السواء . هؤلاء كان حكمهم فى المجتمع المصرى حكم الشعراء والأدباء والصحفيين . كان نموذجهم أيام الثورة العرابية يعقوب صنوع ، وأيام ثورة ١٩١٩ سيد درويش .

وقياسًا على حال الشعراء والأدباء والصحفيين كان هناك بين الفنانين من اكتسبوا مكانتهم الاجتماعية من كونهم أبناء باشوات وبكوات ، أى من أبناء البيوتات . وكنا فى صباى نقرأ عن الفنان عبد الرحمن رشدى بك أنه كان أول ابن من أبناء الذوات خرج على تقاليد الذوات باحتراف التمثيل . وكان ذلك أمراً مشيناً قبل ثورة ١٩١٩ . كذلك كنا نقرأ عن يوسف وهبى بك وهو سليل البكوات والباشوات أنه قفز نفس القفزة وخرج على تقاليد الأعيان فى تلك الفترة فدرس فن التمثيل فى إيطاليا وفرنسا ثم عاد إلى مصر ليؤسس مسرح رمسيس نحو عام ١٩٢٤ ، كذلك كان الفنان الرسام المستشار محمود سعيد بك فى العشرينات والثلاثينات من علية القوم .

وبهؤلاء الثلاثة : عبد الرحمن رشدى ويوسف وهبى ومحمود سعيد ، بدأت الحواجز الاجتماعية تسقط أمام الفنانين ، وكان هذا من بركات ثورة ١٩١٩ .

وكنا نقرأ فى المجلات فى العشرينات أن مجلس الوزراء كان يجتمع فى منزل مطربة شهيرة اسمها منيرة المهدية ، وكانت هذه أشهر مطربة عرفتها مصر قبل أم كلثوم ، كذلك كنا نقرأ أن الوزير الفلانى كان يشرب الشمبانيا فى حذاء هذه المغنية . ولكن بعد أن كبرت كنت أتشكك فى صدق هذه الأخبار التى كنت أقرؤها فى صباى وارجح أنها كانت جزءًا من الفولكلور السياسى فى العشرينات ، أو لعلها كانت نماذج من الهجاء السياسى الذى كانت تنشره مجلات الفضائح السياسية والفنية فى العشرينات مثل الكشكول والمسامير والسيف والناس . فقد كان مثل هذا الهجاء شائعًا فى تلك الأيام ، حين كانت صحافة الفضائح تقوم على الابتزاز بالكلمة أو الخبر أو الصورة ؛ أو تقوم على العمالة الحزبية والتشهير بالأجر .

وأيا كان الأمر فإن التقاء بعض الوزراء المحبين للطرب فى بيت فنانة لم يكن يستخلص منه بالضرورة ارتفاع مقام الفنانين فى الهيئة الاجتماعية . وحتى ارتفاع نجم عبد الوهاب وأم كلثوم والريحانى وغيرهم فى الثلاثين لم يكن أحد يتصور أن فنانًا من غير أبناء البيوتات كان يمكن أن يصاهر أسرة من أعيان البلاد أو أن أسرة من علية القوم كان يمكن أن تأتمن أديبًا أو صحفيًا على بنتها . وأنا هنا لا أتحدث عن بوهيمية الأدباء والفنانين والصحفيين و ... عن سوء خلق بعضهم ، وإنما أتحدث عن حياة عدم الاستقرار التى كانت السمة الغالبة على الكثرة الغالبة منهم . وربما كان ذلك يفسر كثرة زواج النجوم من النجوم .

هذا المجتمع المتخلف يبدو الآن غريبًا حتى على المخضرمين من أمثالى فقد كنت أسمع وأنا صبى أن المرأة لا تؤخذ شهادتها فى المحاكم . كان يعترف بها جانية أو مجنيًا عليها ، أى نعم ، أما شاهدة فلا ، لأنهن ناقصات عقل ودين كما يقال فى تلك الأيام . ولست أزعم أن قوانين البلاد كان فيها ما ينص على عدم الأخذ بشهادة المرأة ، ولكن ربما كان العرف السائد أقوى من القوانين .

وليس من الصعب أن نفهم أسباب إهدار أهلية الأدباء والفنانين للاحترام الاجتماعى فى مجتمع متخلف، ففى مجتمع سواده الأعظم من الأميين (حتى نهاية عهد الملكية ٨٠٪) تصبح الكلمة الكتوبة بغير قيمة مادية يمكن أن تدر على صاحبها

معاشًا يوميًا أو سنويًا منتظمًا كافيًا لإعالته وإعالة أسرته حتى فى مستوى الكفاف ، فما بالنا بالكماليات وبما يؤمن له حياته وحياة ذويه فى مرضه وشيخوخته .

ولعل أقدم وأبلغ وصف لهذه الحالة هو قول زانتيت امرأة سقراط السليطة فى زوجها «لقد جلب إلى البيت حكمة أكثر مما جلب خبزاً» . وكان متوسط ما يدره كتاب من قلم أعظم كتاب مصر مثل العقاد أو سلامة موسى أو طه حسين ، إن وجد ناشراً، يتراوح بين ٥٠ جنيهاً و ١٠٠ جنيه .

وقد ذكر لى سلامة موسى أنه باع حقوق أحد كتبه الرائجة بأربعين جنيها ، وكان الناشر يعيد طبع كتابه عشرات مرات عبر السنوات دون أن يعطيه مليماً واحداً ، فكان سلامة موسى بالنسبة لناشره كالدجاجة التى تبيض ذهبًا . وكان سلامة موسى فى الأصل ميسور الحال فباع ابتداء من ١٩٢٨ أربعين فداناً من أطيانه أنفقها على شراء مطبعة وعلى نشر الفكر الجديد فى «المجلة الجديدة» حتى اضطر إلى التنازل عنها فى ١٩٤٢ لكثرة خسائرها .

وكان العقاد يسخط على الزمان ويسب القراء لأن كتابه العظيم عن «ابن الرومى» لم يدر عليه إلا مائة جنيه طيلة حياته فى حين أن كل عبقرية من عبقرياته درت عليه الآلاف .

وكان طه حسين فى العشرينات يتقاضى نصيبه من حقوق التأليف عن بعض كتبه نسخًا .

وكان هذا تقليداً شائعاً بين الناشرين وبعض الكتاب ولاسيما فى الأعمال العلمية الصادرة عن دار الكتب . ولا أظن أن طه حسين جنى مالا من ترجمته «لدستور الاثينيين» لزينوفون ، وعن كتابه فى الشعر الجاهلى وفى الأدب الجاهلى وصحف مختارة من الأدب التمثيلى اليونانى أو عن الطبعة الأولى من حديث الأربعاء . ولم يبدأ طه حسين فى الانتفاع من مؤلفاته مادياً بأى معنى حقيقى إلا حين عرف طريقه إلى دار المعارف وحين قررت كتبه تباعًا على المدارس الثانوية بسبب نفوذه السياسى ابتداء من «قادة الفكر» فى العشرينات ثم «الأيام» فى الثلاثينات ثم «على هامش السيرة» و «على وبنوه» و «الشيخان» .

وبوجه عام كانت الصلة بين بعض الناشرين وبعض المؤلفين صلة استغلالية أساسها اللصوصية . فمن وقع منهم مع مؤلف عقد نشر كتاب من كتبه اعتبر الناشر أنه اشترى حق النشر لكل الطبعات إلى الأبد وليس لطبعة واحدة . ولم يكن هناك قانون يضع حداً لحالة الفوضى هذه رغم ارتفاع شكوى المؤلفين من عقود الإذعان التى يوقعونها مع الناشرين . وحين كان المؤلف يصر فى العقد على تحديد الطبعة كان الناشر يفاجئه بطبع ثلاثة أمثال العدد المنصوص عليه فى العقد . وقد بلغ من أزمة الثقة بين الكاتب والناشر أن بعض المؤلفين كان يوقع على كل نسخة من مؤلفه تحت عبارة كل نسخة غير ممهورة بتوقيع المؤلف تعد مسروقة .

كذلك كان من ألاعيب الناشرين أن يرجئوا محاسبة المؤلفين إلى ما بعد توزيع الكتاب وفقًا لنسبة مئوية محددة لحقوق المؤلف من حصيلة النسخ المباعة . فإذا زار المؤلف الناشر بعد سنة مثلاً لتسلم رصيده من الناشر أبلغه الناشر أن كتابه كاسد فى السوق ، وأنه يزحم له مخازنه . فيمضى المؤلف صفر اليدين كاسف البال وهو واثق من أن ناشره يغتال حقوقه وهو أمام ذلك عاجز عن فعل شئ لأنه لايملك سلطة الضبطية القضائية لتفتيش مخازن الناشر . هذه كانت مافيا النشر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ولاتزال منها آثار حتى الآن فى مصر ولبنان وكل بلد عربى رغم تقدم القوانين المنظمة لحقوق التأليف . وبفضل عربدة هذه المافيا تحول كثير من الناشرين إلى مليونيرات ، وظل الكتاب والفنانون من بوليتاريا المجتمع .

وقد تحسن الموقف كثيراً منذ ثورة ١٩٥٢ بصدور قانون حماية المصنفات الفنية والأدبية لعام ١٩٥٤ ، فحظر القانون بيع حق التأليف أو الترجمة بيعًا أبديًا للناشر أو لأى جهة تشتغل بالبث الصوتى والمرئى . كذلك أهدر القانون شرعية تعاقد لا ينص فيه على تحديد مدة لاستغلال المصنف وكيفية الاستغلال ومداه . كذلك أعفى هذا القانون المصنفات الثقافية والعلمية والفنية الراقية كالتسجيلات الموسيقية الكلاسيكية من الرسوم الجمركية .

ولكن الذى أبطل الانتفاع بهذا القانون الراقى هو أنه صدر من زمن اتجهت فيه الدولة إلى التأميمات ، فكان الناشرون من أصحاب القطاع الخاص من أسبق الرأسماليين فى الانسحاب من عالم النشر مكتفين بتجاربهم كأصحاب مكتبات وبأعمال الطباعة التجارية . فمن دخل منهم عالم النشر ترك كل مجازفة واشتغل بنشر الكتب المضمونة التوزيع ، أى الكتب التى يقررها الأساتذة على طلابهم بالإكراه، وهذه فى واقع الأمر من أعمال الطباعة وليست من أعمال الناشرين .

ولم ينقذ الموقف نسبيًا إلا إنشاء وزارة الثقافة التى سدت بالإنفاق العام هذا الفراغ وكانت الدولة ناشراً عبر عشرين عامًا تسمى نفسها بأسماء شتى . كانت أولاً الإدارة العامة للثقافة التى تكفلت بمشروع الألف كتاب ، ثم أصبحت المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ونبتت فى هذه دار الكاتب العربى ، وأصبحت الهيئة المصرية العامة للكتاب . وكان يعمل فى موازنتها جهاز الدار القومية للطبع والنشر والتوزيع التابع للإعلام أو للإرشاد القومى ، ثم أدمجت كل هذه الأجهزة فى مرحلة وفى مراحل مختلفة كانت هذه الأجهزة تتبنى فلسفات مختلفة . فمنها ما ركز على تشجيع الترجمة، ومنها ما ركز على تشجيع التأليف ، ومنها ما ركز على نشر التراث ، ومنها ما ركز على الكم ، ومنها ما ركز على الكيف . ولكن النتيجة كانت واحدة وهى اضطلاع وزارة الثقافة بمسئوليتها عن حماية الثقافة ورعاية المثقفين وعن اكتشاف المواهب الشابة فى عالم الآداب والفنون .

ورغم كل ما تحقق على يد الدولة من تقدم فى هذا المضمار ، فنحن لانزال فى أول الطريق لأن تفشى الأمية من جهة (نحو ٦٠٪ من أبناء الأمة) وضعف القوة الشرائية عند المواطنين من جهة أخرى واستفحال الثقافة التليفزيونية والإذاعية من جهة ثالثة تحول إلى الآن دون ظهور الكتاب الذى يطبع منه مليون نسخة كما يحدث فى كل دولة من دول أوروبا وأمريكا كما تحول دون ظهور المسرحية التى يراها الملايين فى بلادنا على الطبيعة بل ويحول دون ظهور الفيلم الذى يمكن أن يغمر أسواق العالم من بكين إلى سانتياجو .

وكل هذا يحول دون ظهور الكاتب المتفرغ والفنان المتفرغ الذى يعتمد تمامًا وباطمئنان متواصل على أدبه أو فنه أو فكره كمصدر ثابت لمعاشه ورخائه . وبالرغم من أن هناك فئة محددة جداً من الكتاب والفنانين والصحفيين قد جمعوا الملايين وأنفقوها أو ادخروها من أدبهم أو فنهم أو صحافتهم ، فالأديب والفنان والصحفى يعلم تمامًا أن هذه الملايين المكتسبة لم تكتسب بمجرد الأدب أو الفن أو العمل الصحفى ، وإنما اكتسبت مقابل تنازلات فى كل هذه الأشياء .

فنحن الآن إذن فى نفس موقفنا القديم . ليس منا من يستطيع أن يتنازل عن وظيفته فى الحكومة أو الجامعة أو الصحافة أو مسارح الدولة إلخ ، أملا أن يعوله قراء

الشعر أو قراء القصة أو قراء الرواية أو جمهور المسرح الرفيع أو جمهور الموسيقى الرفيعة ، وإلا سقط فى أيدى السوقة وما أكثرهم وباع روحه للشيطان ، ومع ذلك فالدولة هى الأمل الأكبر فى رعاية عقل مصر ، وحماية وجدانها من رعاع الفكر ومن تجار الشهوات ، ولقد أدت هذه الأمانة على خير وجه ، ولسوف تؤديها فى المستقبل بوعى كامل لمخاطر السقوط فى هاوية الظلام إلى أن تتجاوز مصر تخلفها . فعندئذ سوف يعتدل الميزان .

الجزء الثانى

(أحاديث)

سنوات التكوين

يتحدث الدكتور لويس عوض ، فى هذا الحوار ، عن قراءاته خلال سنوات تكوينه المبكرة ، وعن منجهه فى النقد ، وأصوله الفلسفية ، والتطور الذى جرى على هذا المنهج بعد اشتغاله بالصحافة ، ويطرح وجهة نظره فى طائفة من القضايا الأدبية ، ورأيه فى عدد من الأدباء ، ثم يتعرض لتجربته فى الخلق الفنى .

ولويس عوض ، فى كلمات قليلة ، واحد من رواد الثقافة العربية المعاصرة ، الذين شاركوا بقدر ملحوظ خلال الأربعينات ، عقب عودته من بعثته إلى كيمبردج ، فى تجديد وإثراء الحركة النقدية المعاصرة ، بدراساته الموضوعية فى الأدب الإنجليزى وغيره . حتى إذا ما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وظهر جيل جديد من الكتاب والشعراء ، يعبر عن التغير الاجتماعى والسياسى الذى يجرى على وجه الحياة فى بلادنا ، كان الدكتور لويس عوض من النقاد القلائل الذين توفروا على هذا الإنتاج بالتفسير والتوجيه .

وخلال هذه المرحلة التاريخية تعرض الدكتور لويس عوض لأكثر من حملة ، وخاض عدة معارك ، من أجل أن تنتصر قيمه المتقدمة فى الأدب والحياة .

ولا يستطيع أحد أن ينكر أن كثيرا من القيم المتقدمة التى نادى بها هذا الناقد قد تأكدت فى حياتنا الثقافية .

وقد مارس الدكتور لويس عوض الخلق الفنى ، إلى جانب إنتاجه النقدى المتصل ، فكتب الشعر فى شكله الجديد ، والمذكرات باللغة العامية ، والرواية ، والمسرحية ، وعبر

مجلة « المجلة » ابريل ١٩٧٠ .

فى كل منها تعبيرا خلاقا عن أفكاره ومشاعره ، إلا أنه من الجلى أن الناقد العالم فى نفسه أقوى من الفنان .

كما أنه ترجم وقدم ، شعرا ونثرا ، عديدا من نصوص الأدب الأوروبى القديم والحديث .

وتنبئ كتابات الدكتور لويس عوض عن إحاطة تامة بالتراث العالمى ، وعن استبصار بالغ بما يموج به العصر من هزائم وانتصارات .

ومع أننا قد نختلف مع الدكتور لويس عوض فى بعض أفكاره النظرية والتطبيقية ، إلا أن أحداً لا يستطيع أن ينكر إخلاص هذا الرجل للكلمة ، وحسه العميق بالمسئولية ، وأفضاله الجمة على الثقافة العربية المعاصرة .

سنوات التكوين الفكرى

* أرجو أن تحدث القراء عن قراءاتك المبكرة خلال تكوينك الفكرى ؟

* أعتقد أن سنوات التحصيل التى ساعدت على تكوين أفكارى الأساسية ، وإلى حد ما اتجاهاتى فى الحياة ، كانت بين العاشرة والعشرين ، أى بين سنة ١٩٢٥ و١٩٣٥ . فى سن العاشرة كنت ألتهم كل ما تصل إليه يدى من روايات المغامرات الأدبية . قرأت مثلا ، فى هذه السن ، رواية « اللص الشريف » و « الأميرة فوستا » و « الفرسان الثلاثة » ، وروايات مترجمة عن الفرنسية عن مغامرات القرصان « سيركوفو ماركوف » لميشيل زيفاجو . وقد ساعدنى على هذا أن شخصا من أقربائى كانت لديه سحارة كاملة من هذه الكتب ، يحتفظ بها فى قرية شارونة بالمنيا ، فكنت عندما أقضى عطلة الصيف بقريتنا ألتهم هذه الكتب ، حتى أتيت عليها جمعياً و معها بعض الحواديت والمواويل الشعبية .

وكانت هذه هى المدرسة الأولى التى فجرت فى ينابيع الخيال ، وعلمتنى أن الرواية فن خطير جدا . كما أنها صبغت خيالى ، منذ سن باكر جدا ، بصبغة أوربية رومانتيكية ، فكنت وأنا فى العاشرة أعيش بأحلام عصر الفرسان والقرصان ، فى الشاطىء الآخر من البحر الأبيض المتوسط .

ولست أستبعد أن القوة السحرية التى كانت تربطنى بهذه الروايات كانت من أهم الأسباب التى وجهتنى للاهتمام بالآداب الأوربية .

أما أثناء السنة الدراسية ، وأنا فى المنيا الثانوية ، فى سن الحادية عشرة ، فقد بدأت أتلمس طريقى لدراسة الأدب العربى الحديث ، كما نجده عند كتابنا الرواد . كان مقرر الدراسة طبعًا يحتوى على منهج اسمه أدب اللغة ، طوال فترة الدراسة الثانوية ، أى لمدة خمس سنوات . وكنا صغاراً ندرس الأدب العربى القديم ، شعراً ونثراً ، من خلال النماذج المقررة علينا ، على غرار ما نجده فى كتاب «المنتخب من أدب العرب» . وقد كانت دراسة هذه النماذج ، وفى مقدمتها بعض نصوص القرآن ، من أهم مقومات تكوينى اللغوى ، وحبى للأدب العربى .

وكان أبى ، فيما يبدو ، يحب الأدب ويكره الأدباء . أقول ذلك لأنه كان شديد الحرص على تقويتى فى اللغة العربية والأدب العربى . ولكى يغرينى بالاهتمام بهما كان يقيم مسابقة بينى وبين أخى الأكبر ، الذى يكبرنى بعامين ، لحفظ مسرحيات شوقى عن ظهر قلب . وكانت المكافأة خمسة قروش على الصفحة ، وكنت أنا الفائز دائما ، فقد كانت لى حافظة حديدية . أما أخى المسكين فكان يحاول ، ولكن دون جدوى ، لأنه كان صاحب اهتمامات فى الكيمياء والطبيعة .

وهكذا حفظت « مصرع كيلوباترا » عن ظهر قلب ، ثم « مجنون ليلى » . وقد نبهتنى هاتان المسرحيتان – مع أشياء أخرى – إلى فن التمثيل .

وفى هذه السن الباكرة ، بين الحادية عشرة والرابعة عشرة ، كان العقاد من أسبق من درست أعمالهم . كما قرأت شيئا من محمد حسين هيكل . قرأت له « ثورة الأدب » و « زينب » .

كذلك كان مقرراً علينا كتاب « سر تقدم الإنجليز السكسون » ، الذى ترجمه فتحى زغلول ، وكتاب « إميل » لجان جاك روسو ، مترجما للعربية ، وترجمة كتاب « البؤساء » لحافظ إبراهيم . فإذا أضفت إلى هذا قراءاتى الخاصة لما عربه المنفلوطى من الآداب الأوروبية ، مثل « ماجدولين » و « فى سبيل التاج » و « بول وفرجينى » ، وما عربه الزيات عن جيته ، مثل « آلام فيرتر » ، وعن لامارتين مثل « البحيرة » ، وما ترجمه محمد عوض محمد من « فاوست » ، وما كنت أقرأه بانتظام من ترجمات

لقصص تشيكوف وموبسان وغيرهما فى « البلاغ الأسبوعى » ، ومن مقالات عميقة فى « السياسة الأسبوعية » عن فلاسفة أوربا ومفكريها - أدركت أنى فى سن الرابعة عشرة كان من حظى أن أطلع على كثير من عيون الأدب الأوربى مترجما فى ترجمات فصيحة ، وأن أطلع على كثير من التيارات الفكرية الأساسية فى الحضارة الأوربية ، من خلال كُتّاب فطاحل ، مثل هيكل ، وإبراهيم المصرى الذى أسرنى بكتابه « الأدب الحى » فى ذلك الزمان .

وكانت عند أبى مكتبة إنجليزية ثمينة قرأت فيها بالإنجليزية « تأملات » ماركوس أوريليوس ، ورواية « البؤساء » لفيكتور هوجو ، و « إيفانهو » و « كينيل ويرث » لولتر سكوت ، و « حياة نلسن » لساذى ، و « حياة المسيح » لإيرنست رينان ، وروايات أخرى عديدة .

ولأن أبى كان ضليعًا فى اللغة الإنجليزية ، فقد كان شديد الاهتمام بأن نتقنها . لقد كان موظفًا فى حكومة السودان لمدة عشرين سنة ، إلى جانب أنهم كانوا فى أيامه - أى قبل سنة ١٩٠٠ حين حصل على الابتدائية - يدرسون جميع المواد باللغة الإنجليزية . لهذا كان يدرسنا بنفسه قواعد هذه اللغة ونصوصها .

ومن هنا كنت شديد التفوق فى الإنجليزية والعربية أثناء الدراسة الثانوية ، رغم أن هذا الامتياز لم يترجم دائمًا إلى درجات فى الامتحانات ، لأنى كنت أحب أن أتفلسف على أساتذتى ، فأجدد فى الأسلوب العربى بطريقة مستفزة لهم .

على كل حال ، هذه كانت الفرشة الأولى لثقافتى ، وتلمح فيها شيئين ، أولهما هو الاتصال بصفوة العقول فى سن باكر ، وثانيهما الاتجاه نحو الآداب الأوربية مباشرة ، ومن خلال العقاد وهيكل وإبراهيم المصرى .

سلامة موسى وطه حسين

* وكيف تعرفت على سلامة موسى وطه حسين ؟!

* لقد اكتشفت سلامة موسى وطه حسين فى هذه السن أيضًا : الرابعة عشرة . قرأت « الأيام » لطه حسين ، وكذلك « قادة الفكر » ، وكان مقررًا علينا ، وكان له تأثير عميق فى نفسى ، من حيث الموضوع ، وبعض ما كان ينشره فى الصحف . ولم أكن ،

فى هذه المرحلة ، قد قرأت كتابه « فى الشعر الجاهلى » ، رغم أنى سمعت عنه كثيراً ، وإنما قرأته فيما أذكر بعد حصولى على البكالوريا عام ١٩٣١ ، ولم أهتم بطه حسين أول الأمر .

أما سلامة موسى فقد استولى على فكرى ، لأنى كنت ظمآن إلى المعرفة ، ولاسيما على المستوى النظرى . وقد تعلمت من سلامة موسى شيئًا خطيراً جداً ، وهو أن الأدب ليس مجرد بلاغيات أو قصص أو تعبير جميل ، وإنما يمكن أن يكون فكراً وفلسفة وعمقًا ومذاهب اجتماعية وسياسية ... إلخ . بعبارة أخرى تعلمت أن الأديب لا يمكن أن يكون أديبًا إلا إذا كان مثقفًا . وهو لا يمكن أن يكون مثقفًا إلا إذا اطلع على أهم مكتشفات الإنسانية فى العلوم والإنسانيات . فكنت ألتهم كل ما كان يكتبه فرويد وآدلر ويونج ، وما كان يكتب عن تطورات علم الأجنة ، وعلم الوراثة عند مندل وغيره ، وكنت ألتهم ما كان يكتبه عن نظرية التطور عند لامارك وداروين ومن جاء بعدهما ، وكنت ألتهم أيضًا ما كان يكتب عن الاشتراكية الفابية ، وعن الماركسية ، وعن عامة النظم السياسية السائدة فى عصرنا ، وفى غيره من العصور ، ولاسيما النازية والفاشية والديمقراطية والشيوعية والاشتراكية ... إلخ .

كان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة لى كاكتشاف قارة بأكملها . وسرعان ما وجدتنى أنصرف عن العقاد وأغواره الفكرية فى فلسفة الفن وفى الميتافيزيقا بل وفى الأدب العربى . فقد قرأت كتابه « ابن الرومى » وفتنت به فى مرحلة ما ، لأجد نفسى فتى فى الخامسة عشرة يعيش بعقله ووجدانه فى القرن العشرين ، أفكر فى اهتمامات القرن العشرين ، وأحس بمشكلات القرن العشرين .

العقاد

* ولكن ما الأثر الذى تركه العقاد فى نفسك بين أدباء هذا الجيل ؟

* لقد ألهب العقاد فىّ ، وأنا صغير ، حب الديمقراطية والحرية وعداء الملكية ، واستجبت له بقوة ، لأنى من أسرة متوسطة ، كانت تتعاطف كثيراً مع الوفد ، كالأغلبية الساحقة من المواطنين فى ذلك الجيل ، وتبغض الاحتلال البريطانى .

وهكذا نشأت أفهم السياسة على أنها إدارة المجتمع بالطريقة الديمقراطية الكلاسيكية ، وتوسيع معنى الحرية بشل سلطات الملك ، ومناهضة الإنجليز بكل

سلاح ، حتى الجلاء عن مصر والسودان ... فإذا بى ، بعد سلامة موسى ، أتنبه إلى أن الحريات السياسة وحدها بلا معنى إذا لم تتدرع بالضمانات الاقتصادية ، وبدأت أفكر فى جموع الشعب على أساس طبقى . ولم أعد أظن أن الملك وأعوانه فقط هم المسئولون عن ضياع حريات الشعب المصرى ، بل أيضًا كثيرون من أبناء الطبقات الممتازة ، العالية النبرة من الشعب ، وبالتالى فإن فهمها للوطنية مشوب ، ولا يجعلها مؤهلة لقيادة الجماهير فى معركة كاملة ضد الإنجليز .

كان واضحًا أن العقاد تلميذ كارليل ، وأنه كان مثاليًا فى تفكيره . وقد صور لى ولغيرى أن التقدم الإنسانى والثورات ليس إلا ثمرة لكفاح أفراد أبطال ، تجسدت فيهم روح العصر « بالمعنى الألمانى » ، وأن دور الجماهير هو التلقى ، لا القيادة والتوجيه .

وبعد أن دخلت فى فلك سلامة موسى تعلمت أن البطل ليس محرك التاريخ ، وإنما هو ابن المجتمع ، والمعبر عن إرادة المجتمع وظروفه . وهذا هو سبب انصرافى عن العقاد فى الثلاثينات درجة درجة .

نظريتى فى النقد الأدبى

* ما هو منهجك فى النقد الأدبى ؟ وكيف اهتديت إلى فلسفتك النظرية ؟

* لعلك تلاحظ أن أول كتاب فى النقد الأدبى وضعته عام ٣٨ هو « فن الشعر » لهوراس ، وتلاحظ فى هذا الكتاب أنى ، بالرغم من تقديرى للمدرسة الكلاسيكية وللمدرسة الأوغسطية ، كنت أحس بأنها ، بسبب محافظتها واهتمامها الشديد بالشكل ، لا تساير دائمًا فكرة التطور والتجديد الذى يجب أن يكون ملازمًا للآداب واللغات .

ولعلك تذكر أنى ، فى هذا الكتاب ، كنت ألتمس الدفاع عن هوراس ، لا بسبب محافظته واهتمامه بالشكل ، ولكن لما وجدته فيه من بذور التجدد ، ولا أقول الثورة ، بالقياس إلى المدارس السلفية والرجعية الجامدة ، التى تستغل فكرة المحافظة لتحنيط اللغات والآداب ، كما هو الحال فى مصر .

وكان أكثر ما هزنى ، فى بحث هوراس عن «فن الشعر» ، هو تصوره للغة على أنها غابة ، تسقط أوراقها كل عام ، لتتجدد الخضرة فيها بدورة الربيع .

هذا الاتجاه عندى كان من علامات جنوحى لفكرة الرومانسية . ولكنى فى تلك المرحلة كنت كثير التحفظ بسبب تكوينى الأكاديمى . غير أن هذه الفكرة عن اللغة والأدب كانت ملهمى إلى نظريتى فى تطور اللغة ، وفى تطور الأدب ، التى تجدها فى مقدمة ديوان « بلوتولاند » ، وفى الديوان نفسه ، وهو من عمل هذه الفترة من شبابى ، عندما كنت أتلقى العلم فى إنجلترا بين ٣٧ – ٤٠ ، والديوان وكتابى عن هوراس من ثمار إقامتى فى كيمبردج .

وبعد عودتى إلى مصر فى ١٩٤٠ ، وكان عمرى يومئذ ٢٥ سنة ، تبلورت فكرة التجديد عندى ، فلم تعد مجرد نظرية فى التجريب ، ولكن مذهبا حيويا فى الأدب والحياة أثمر « مذكرات طالب بعثة » ، وهى من إنتاج ١٩٤٢ . ومن ذلك فمن تبسيط الأمور أن نقول إن اتجاهى كان رومانسيًا بحتًا ، حتى فى تلك الفترة ، فترة الثورية والقلق والرغبة فى إصلاح العالم . فتلمذتى على العقاد ، وتشيعى لمدرسة أبولو فى صباى ، غذيا فىّ هذا الاتجاه الرومانسى . ولكن تلمذتى على سلامة موسى غذت فىّ الاتجاه الواقعى . وأخيرا فإن تلمذتى على طه حسين غذت فىّ الاتجاه العقلانى .

وتستطيع أن تتصور مدى الأزمة الفكرية ، إن لم تكن الورطة الفكرية ، التى دخلت فيها وأنا بين السادسة عشرة والخامسة والعشرين ، أى منذ دخلت الجامعة للمرة الأولى ، حتى أتممت تعليمى العالى فى كيمبردج : العقاد ألهب فى – كما ذكرت لك – حب الحرية ، والإيمان بالأقانيم المطلقة ، وهو إيمان لم أبرأ منه حتى اليوم ، لا أدرى مع الأسف للشر أم للخير ، وطه حسين نمى فى الجانب الأكاديمى ، والإيمان بالعقل والتحليل ، واحترام التوازن فى الفكر والسلوك ، بل والتماس الجمال فى التوازن . كما علمنى التسامح الشديد مع الأفكار المعادية لتفكيرى ، وهذا من عقلانية فولتير ، وهو عكس ما تعلمته على العقاد من التعصب لبعض الأفكار الأساسية كالحرية المطلقة . أما سلامة موسى فقد جعل قدمى تسيران على الأرض ، بمنهجه العلمى البارد ، الخالى من كل خيال ، ومن كل انفعال .

هذا يريك مدى الفوضى الفكرية التى كنت أمر بها وسط هذه المذاهب المتلاطمة . وقد كان جهداً شاقًا بل جباراً أن أحاول أن أصل إلى فلسفة تركيبية تحل كل هذه المتناقضات . وأعتقد أنى وصلت ، بعد عودتى من إنجلترا ، أى بين ١٩٤٠ - ١٩٤٧ ، وكنت يومئذ مدرساً فى الجامعة ، إلى هذه الفلسفة التركيبية ، على طريقتى الخاصة ، فأمكننى الإيمان بالاشتراكية ، وتصفية أفكارى الليبرالية ، دون أن أتخلى عن ايمانى بالحرية . أى أنى وجدت أن الفردية شيء ، والتفرد شيء آخر ، فنبذت الفردية ، وأبقيت على حبى للتفرد . كذلك درجة درجة استطعت أن أصفى ما تتضمنه الاشتراكية ، وكل تأليه للجماعة ، من مقومات الشمولية الملازمة عادة للفكر الاشتراكى . وهذا سر وقوفى فى المنطقة الحرجة بين الاشتراكية والديمقراطية ، وأنا أسمى هذه الفلسفة بالاشتراكية الديمقراطية .

فالاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الإنسان ، وعلى طاقات التفرد التى وهبتها الطبيعة للبشر . والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهى ألا تؤدى إلى الفردية المطلقة ، وإلى الحرية المعربدة ، وهى فى وجه من وجوهها ترادف الطغيان .

وهذا هو سر اللا تفهم المستمر القائم بينى وبين اليسار واليمين ، وبين الشيوعيين والديقراطيين . فعند الشيوعيين أنا ديمقراطى ، وعند الديمقراطين أنا شيوعى .

ولا أذكر أنى قبل سنة ٥٧ عبرت عن هذا المركب الفلسفى تعبيراً سياسيًا مباشراً ، وإنما كان كل تعبيرى عنه فلسفياً وأدبياً .

مكتسبات هذا المنهاج

* ما هى المكتسبات التى ترى أن هذا المركب منحك إياها ؟

* خذ مثلا ثلاثة كتب وضعتها قبل الثورة وهى : « برومثيوس طليقًا » للشاعر شيلى (٤٦) و « فى الأدب الإنجليزى الحديث » (٤٧) ورواية « العنقاء » (٤٧) . لعل هذه الأعمال الثلاثة توضح ما أقصد إليه ، وهى بمثابة الاعتراف الروحى عن فلسفتى فى الحياة ، إلى جانب مقدمتى لبلوتولاند (٤٧) .

فى « برومثيوس طليقًا » و « فى الأدب الإنجليزى الحديث » تجد أنى ، مع مشاركتى فى الوجدان الرومانسى مشاركة حقيقية ، حاولت أن أستقصى جذور

الرومانسية وغيرها من المذاهب الأدبية ، فى التحولات التاريخية الكبرى التى أصابت البشرية ، وأن ألتمس جذور الفكر فى البيئة التى أفرزت هذا الفكر .

هذا التفسير التاريخى للأدب والفن حسبه البعض مجرد التزام بالمنهج الماركسى فى الفكر ، ورأوا فيه قبولا بالجبرية التاريخية ، ولكنه فى الحقيقة يتجاوز هذا ، لأنى - مع إيمانى بسلامة المنهج الماركسى فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل - لا أجده كافيا للتفسير بمعنى الالتزام والتبرير والقبول .

وأذكر أنى استعنت بالماركسية فى التخلص من خزعبلات الفكر المثالى والميتافيزيقى التى تعلمتها من العقاد ، ومن بعض كبار مفكرى الليبرالية ، تلك الخزعبلات التى تصور التاريخ على أنه من صنع الأفراد ، وتصور الحركات والثورات الأدبية والفنية ... إلخ على أنها ثمار لعبقريات مفردة ، هى التى خلقتها من الألف إلى الياء .

ولقد تعلمت من الماركسية أن للمادة والبيئة أثرًا عظيمًا فى تشكيل فكر الإنسانية ومقدراتها ، ولكنى لا أعتقد أن الإنسان مجرد أداة صماء فى يد التطور المادى ، أو البيئة المحيطة ، بل أرى أنه قادر على أن ينفعل بهما ، وأن يضيف إليهما من عنده شيئًا . هذا الشيء المضاف هو ، فى اعتقادى ، وليد قدرة العقل البشرى والنفس البشرية على التركيب ، وهو ما تسميه الماركسية نفسها مركب الموضوع .

وأكثر دعاة المادية الجدلية يخطئون فى حق المادية الجدلية ، حين يتصورون الإنسان مجرد منفعل بالبيئة أو بالمادة ، وليس فاعلا فيهما ، أى يقفون عند مرحلة نقيض الموضوع . ولو أنهم انتبهوا إلى قدرة الإنسان الثورى على بلوغ مركب الموضوع ، لحل لهم هذا كثيرًا من المشاكل الفلسفية التى يجدون صعوبة فى حلها ، وفى مقدمتها حل التناقض بين فكرة الجبر التاريخى وفكرة الاختيار الثورى ، وهى المشكلة التى تصدت لها روزا لكسمبرج فى محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين ، حين طرحت هذا السؤال : ما دامت الجبرية التاريخية تقول بأن الشيوعية قادمة لا ريب فيها ، بحكم قوانين المادية الجدلية ، فما معنى وضرورة الكفاح فى سبيل مجيئها ؟

وقد اهتدت روزا لكسمبرج نفسها إلى أن الاختيار الحر عند الفرد أو عند المجتمع للفكرة الثورية لا مفر منه ، لأن الجبرية لا تعفى من مسئولية الفرد ،

وإلا كانت جبرية ميكانيكية . أى أن مسئولية المجتمع لا تعفى الفرد من مسئوليته . وجبرية التطور المادي جزء لا يتجزأ منها التزام الإنسان بمسئولياته : فرداً كان أو جماعة .

فإذا نحن سلمنا بهذا وجب أن نعطى اهتماماً أكبر لدور الفرد فى صياغة التاريخ ، دون أن نقع فى الخرافة المضادة ، وهى تأليه الفرد ، واعتباره صانع التاريخ .

وهكذا تجدنى ، فى هذه الفترة ، ولا سيما حول عام ٤٧ ، وهو عام قمة الأزمة التى بدا فيها أنى اهتديت إلى حل هذه التناقضات ، استطعت أن أكتشف ، فى رومانسية شيلى وفرديته ومثاليته ، تعبيراً عن التطورات والتشنجات المادية التى اجتاحت المجتمع الأوربى فى القرن الثامن عشر ، ولاسيما فى عصر الثورة الفرنسية . وهذا الإدراك وحده كاف لأن يجعلنا نقبل المثالية ، لا على الإطلاق ، ولكن إذا كانت مثالية ثورية ، وتعبيراً عن جذور اجتماعية فيها تقدم البشرية .

بمعنى آخر ، لقد كان شيلى بورجوازياً رغم منبته الأرستقراطى ، تبنى قيم البورجوازية الثائرة ، ممثلة فى قيم الثورة الفرنسية التى كانت تعبيراً عن الفكر البورجوازى المثالى والمادى معاً . ومع ذلك فقد كان وكانت فى زمنها لا تقل تقدمية عن الماركسية نفسها فى زمن مخاض البروليتاريا .

هذا هو التوفيق الذى وصلت إليه بين حياة الفرد وحياة الجماعة ، وبين الفكر والمادة ، وبين الاختيار والجبر . ولعل هذا الإدراك لمركب الموضوع هو الذى يمكننى دائماً من أن أرى بعد اليسار يساراً يجعل من اليسار القائم نفسه قوة محافظة بالإمكان . وإذا لم يقترن هذا الإدراك نفسه بالقدرة على إدراك الرؤية المستمرة لمركب الموضوع ، قد يؤدى إلى الموقف الفوضوى ، وموقف الثورة الدائمة . ذلك أن الفوضوية والثورة الدائمة هما التعبير الطبيعى عن الرؤية المستمرة لنقيض الموضوع . أما القدرة على إدراك مركب الموضوع فهى التى تجعل من الثورية شيئاً محتوى داخل نظام ، وليس مجرد رد فعل آلى لكل ما هو قائم .

بهذا أمكننى أن أقف باحترام أمام عظمة إليوت ، مع رفضى قواعده الفكرية والفنية . وأمكننى أن أجد تفسيراً لفلسفة دافيد هربرت لورانس وفنه ، وجه منه فرويدى ، ووجه منه ماركسى .

ونفس هذه المحاولة للاهتداء ، عن طريق التركيب ، إلى حل المتناقضات بين الجريمة والعقاب ، بين العنف والسلام ، تجدها موضوع رواية « العنقاء » .

الجامعة والحركة الثقافية

* ما هو التطور الذى جرى على منهجك النقدى ، بعد ترك الجامعة ، والمشاركة فى الحركة الأدبية العامة ؟

* أهم تطور أنى اتجهت من النقد النظرى إلى النقد التطبيقى . وهذا الاتجاه لم يتم بإرادتى تمامًا ، وإنما أدت إليه ظروف حياتى ، وتغير وضعى فى الحياة الثقافية . فقد كنت حتى ١٩٥٤ أستاذًا فى الجامعة ، وبالتالى كان متاحًا لى أن أخصص جهدًا كبيرًا ووقتًا طويلاً لدراسة نظريات النقد ، وعرضها على المثقفين ، ولاسيما المتخصصين منهم . وبعد أن تركت الجامعة أصبح المنبر الذى أتصل به بالمثقفين هو الصحافة الأدبية ، وليس كرسى الأستاذية . وبعد أن كنت أخاطب دائرة ضيقة من المثقفين المتخصصين ، سواء داخل الجامعة أو خارجها ، ربما لا يتجاوز عدد أفرادها خمسة آلاف أو عشرة آلاف شخص ، وهم جمهور مجلة « الكاتب المصرى » ودار النشر التابعة لها ، وقراء كتبى الأولى ، أتيح لى ، من خلال منبر الصحافة ، أن تتسع رقعة قرائى إلى عشرات الآلاف .

ومخاطبة هذه الرقعة الواسعة من القراء تقتضى من الكاتب بالطبع أن يقلل من الفكر النظرى ، وأن يتوسع فى الفكر التطبيقى . وفى هذا التحول مكسب وخسارة معًا . فأنا أفتقد تلك الدائرة المحددة من المثقفين المتفرغين للثقافة ، التى تساعد الكاتب على التعمق ، وإدمان النظر طويلا فى الأمور . ولكن هناك عزاء ، وهو الإحساس بأنى أشارك فى حركة التنوير العام ، وفى رحلة الفكر فى طول البلاد وعرضها ، عبر جميع الأعمار والمستويات الاجتماعية .

كذلك أعترف لك أن ظروف حياتى العامة واليومية ، منذ خروجى من الجامعة ، أصبحت حائلا حقيقيًا دون انصرافى إلى النقد النظرى ، حتى لو رغبت فى ذلك . فالعمل فى الصحافة يرغم الكاتب على متابعة الأحداث الأدبية والفنية ، ولا يسمح له بالتوقف طويلا أمام ظاهرة واحدة . وقد كنت أحتال على هذا من وقت لآخر

بكتابة سلاسل تدور حول موضوع واحد ، كما فى كتابى « على هامش الغفران » ، و « البحث عن شكسبير » .

وأعود فأقول ربما كان هناك بعض العزاء فى أنى من ناحية النقد النظرى – وهو شرح مبادىء النقد وتاريخه لقراء العربية – قد قلت أهم ما أريد أن أقوله فى السنوات السابقة على خروجى من الجامعة ، وخلاصة هذا المذهب هو اعتبار الأدب والفن وظيفة من وظائف الحياة الاجتماعية ، وبالتالى فقد كان منهجى هو تفسير مدارس الأدب المتعاقبة على أنها تعبير عن التطورات الاجتماعية التى تنتاب المجتمعات ، دون إهدار بطبيعة الحال للعامل الفردى فى الإنتاج الأدبى والفنى ، كما يفعل بعض دعاة المادية الميكانيكية فى الفلسفة والأدب ، حين يصورون كل ما يحدث فى عالم الفكر على أنه مجرد ردود فعل آلية لما يجرى فى العالم المادى من تطورات .

ولعلك تلاحظ أنه حتى فى فترة اشتغالى بالنقد النظرى ، ومحاولة وضع أساس المنهج التاريخى للنقد ، كانت كتاباتى خالية من الأحكام ، وكانت تقف فى العادة عند حد الرصد ، وتفسير الظواهر الأدبية والفنية ، دون إصدار أحكام شخصية بالجودة أو الرداءة ، استناداً إلى مضمونها الاجتماعى . وهذا ما جعل صديقى الدكتور محمد مندور رحمه الله يصف منهجى بأنه منهج تفسيرى فى دارسة الأدب ، وهو وصف صادق ، فمنهجى فى الواقع كان منهجًا تفسيريًا وتحليليًا ، وربما كان هذا الاكتفاء بالتفسير والتحليل عندى نتيجة لتكوينى الأكاديمى الأصلى ، الذى عودنى أن أقف باحترام أمام مدارس الفكر والأدب الإنسانى المتعارضة والمتلاطمة ، أيا كان نوعها ، وأيا كانت منابعها ، وأيا كانت دعواها ، فى احترام كامل ، رغم أنى لا أوافق على بعضها ، أو أرى أنها توقف الحركة التقدمية فى الحياة ، أو تعبر عن دعاوى رجعية سافرة أو باطنة . فكثير من الأدب الإنسانى العظيم الذى دخل تراث الإنسانية أدب رجعى أو محافظ ، وهذا لا يغض من قيمته الأدبية ، ومن كونه جزءا لا يتجزأ من تراث الإنسانية .

الحركة الثقافية المعاصرة

* ما هي الوجوه الإيجابية التي ترى أنك قدمتها للحركة الثقافية أثناء اشتغالك بالصحافة الأدبية ؟

* أعتقد أن في فترة إشرافي على صفحات الأدب في « الجمهورية » ، ثم « الشعب » ، ثم « الجمهورية » ، ثم « الأهرام » ، وجها إيجابيا حقيقا ، وهو مشاركتي في التنوير العام ، وتكوين ضمير أدبي بالمعنى العام ، ووجها إيجابيا آخر هو أني عنيت برصد الحياة الأدبية والفنية في بلادنا منذ ٥٢ ، عبر سنوات الثورة ، ووضع الجيل الجديد من الكتاب والشعراء والنقاد أمام مسئولياتهم الأدبية والفنية . أعني بالجيل الجديد جيل يوسف إدريس والفريد فرج ونعمان عاشور وسعد الدين وهبه ولطفي الخولي وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي ويوسف الشاروني ورشدي صالح وشكري عياد وعلي الراعي ومحمود العالم وغيرهم ، بمحاولة تبصيرهم وتبصير الناس بما يفعلون ، أو بما يحاولون أن يفعلوا ، وربما بما ينبغي أن يفعلوا .

هذان هما الوجهان الإيجابيان في فترة إشتغالي بالصحافة الأدبية . ولا أدري إن كان هذا ثمنا باهظا لإنزوائي عن حياتنا الفكرية بالمعنى النظري ، وهو إنزواء يشاركني فيه الكثير من المخضرمين ، وللأسف لا أجده بين كتاب الثورة . فهناك عزوف عام عن التفكير النظري في الجيل الذي تفتح بعد ٥٢ ، أو عدم قدرة عليه ، بسبب النقص في تكوينه العلمي ، وبسبب ظروف الإنتقال الاجتماعي أيضا .

ولعل آخر إرهاصة للنقد النظري في اعتقادي كانت كتابات محمود العالم وعبد العظيم أنيس ، أو ما أصدراه من مانيفستوات ، في الدفاع عن نظرية الأدب الهادف عام ١٩٥٤ .

الحياة والمجتمع

* في كتاباتك النقدية تضع الحياة قبل المجتمع . ألا ترى أن حاجات المجتمع قد تكون أولى بالالتفات من حاجات الحياة ؟ وما وظيفة الأدب في نظرك ؟

* كنت دائمًا أفضل عبارة الأدب في سبيل الحياة ، بدلا من الأدب في سبيل المجتمع ، لأن الحياة أشمل من المجتمع ، وهي تضم الجانبين ، الفردى والاجتماعى ، والفكرى والمادى . وهذه العلاقة قائمة وحتمية ، ولكنى لا أرتب عليها أحكامًا بالجودة أو الرداءة . ولعلك تذكر أنى فى مقالى القديم « الإنسانية الجديدة » المنشور فى العدد الأول من مجلة « الرسالة الجديدة » مارس ٥٤ ، أعلنت أن كل أدب يكتب فى سبيل الحياة . والفرق بين الأدب الراقى والأدب المنحط هو أن الأدب الراقى يكتب فى سبيل حياة عليا ، بينما يكتب الأدب المنحط فى سبيل الحياة الديدانية ، وأعلنت أن الفن للفن خرافة لا وجود لها ، لأن كل فن ينشأ فى سبيل الحياة .

ووظيفة الأدب تجديد الحياة بالخلق ، وترقيتها ، بمعنى أن يزيدها خصوبة وثراء ، وهذا يشمل المجتمع طبعًا ، ويشمل الإنسان من حيث هو إنسان .

وأرجو أن تفهم من كلامى هذا أنى حين أوثر الكلام عن الحياة ، بدلا من المجتمع ، إنما أريد أن يتجاوز مفهوم الحياة الاجتماعية ليشمل الإنسان من حيث هو إنسان ، وليس الفرد من حيث هو فرد . بمعنى أن هناك سمات مشتركة تشارك فيها كل طبقات المجتمع وكل أفراده ، وهذه السمات والخصائص العامة أو الكلية موضوع للأدب والفن ، بمثل ما أن الخصائص الطبقية والاجتماعية والفردية موضوع للأدب والفن ، بل لعل الخصائص الإنسانية العامة مقدمة فى نظرى على الخصائص الطبقية الخاصة أو الفردية الخاصة ، أو حتى الاجتماعية المرهونة بزمان ومكان .

الالتزام

* كيف ترى الالتزام على ضوء وظيفة الأدب ؟ وعلام ينهض ؟

* أنا من المؤمنين بضرورة الالتزام فى الأدب والفن ، بل أومن أن لكل أدب وفن راق رسالة يحملها إلى الكافة من بنى الإنسان ، وأومن بأن الالتزام ينبغى أن يقوم على المعرفة ، بمعنى الحكمة ، وعلى الاختيار الحر . فإذا خلا من المعرفة عرض الإنسانية للفكر الرجعى ، وإذا خلا من الأختيار الحر تحول إلى إلزام .

وعندى أن الالتزام بالإنسان وقضاياه مقدم على كل نوع آخر من الالتزام . تحرير الإنسان عندى مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض

بين هذا وبين الدعوة إلى تحرير الطبقات الشعبية ، لأن تحرير الطبـقات الشعبيـة هو المقدمة اللازمة لتحرير الإنسان .

ولكن مجرد النظرة إلى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية خليق بأن يلهى المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه إنسان . فإذا كان المراد بالنسبة للبروليتاريا هو إنقاذ الإنسان فى الطبقات الشعبية ، فأنا موافق على هذا ، وأدعو إليه ، وأعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء فى ذلك نظم التعليم ، أو الثقافة ، أو الفنون ، أو الآداب .

المهم فى كل هذا هو الالتزام بماذا ، أو بم يلتزم الأديب أو الفنان ؟ فحتى فى مدرسة الفن للفن نجد التزام الأديب أو الفنان بجمال الصورة ، والاحتفال بها أكثر من الأحتفال بالمضمون .

وهذا نوع من الالتزام ، ولكنه غير مرض ، لأنه فى سبيل شىء يقوم على اختلال التوزان بين الشكل والموضوع ، بل وربما كان فى سبيل شىء خاطىء ، لأن الموضوع مقدم على الشكل ، أو ينبغى أن يكون كذلك ، باعتبار الموضوع أسبق فى الوجود ، وأنه هو الذى يحدد الشكل الخاص به ، باعتبار أن الهيولا سابقة على الصورة فى الوجود ، إن كنت من قراء الفلسفة .

حرية الناقد

* ما مبلغ الحرية التى يملكها الناقد فى تقييم وتوجيه الكتاب ؟

* للناقد الحرية التامة فى اختيار المقياس الذى يقيس به الأعمال الفنية ، بشرط أن يكون كاملا فى تكوينه الثقافى ، وأن يكون مقياسه مستنداً إلى أسس موضوعية ، وليس مجرد انطباعات هوائية . حتى النقد الانطباعى ينبغى أن يكون حصيلة إعمال مقاييس جمالية من نوع ما .

وليس صحيحًا أنى أحجر على حرية الناقد فى أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو أى مجموعة من المفاهيم يختارها . وإنما الذى أعارضه وأحتج عليه هو أن يتحول النقد إلى نقد بوليسى ، يؤلب السلطة على الكتاب ، أو نقد غوغائى ، يثير الغبار أكثر مما يوضح المسائل ، يستثير الجماهير ضد كاتب معين أو فكرة معينة ، بدلاً من أن يخاطب عقلها .

كذلك يجب على الناقد أن يتوخى الظروف التى يكتب فيها نقده على الأعمال الفنية . فنفس الكلام الذى يمكن أن يقال فى ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة على الكتاب ، إذا كتب فى ظل فلسفة اجتماعية موجهة قد ينتهى بعدوان السلطة ، أو عدوان الغوغاء ، على الكتاب .

بعبارة أخرى أنا لست ضد حرية النقد أو حرية التعبير ، لأن الحرية معناها المسئولية ، مسئولية الكاتب والناقد عما كتب ونقد ، أمام الرأى العام وأمام التاريخ ، ولكنى أرفض بتاتاً إقامة محاكم تفتيش أدبية ، تنتهى بتدمير الكتاب أو المفكرين أو النقاد أنفسهم ، كما أوشك أن يحدث لبعضهم باسم الخروج عن الخط القويم ، وباسم التفتيش فى ضمائرهم عن نواياهم الباطنية ، دون التقيد بنص ما يقولون .

التجارب المسرحية الجديدة

* ما رأيك فى التجارب المسرحية الحديثة التى ثارت على نظرية أرسطو ؟

* كل عصر يحاول اكتشاف قوانين الدراما الأكثر تعبيراً عن وجدانه ، فمثلا فى عصر شكسبير كانت المحافظة على الوحدات الثلاثة الأرسططالية ، وهى : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الحدث ، بمثابة المحافظة على ثوب ضيق يختنق فيه الخيال الرومانتيكى الجامح ، الذى تميز به هذا العصر ، والنزوع إلى الحرية الجامحة . ولذلك نجد أن شكسبير ومعاصريه قد حرروا أنفسهم من التقيد بالوحدات الثلاثة التى تقوم عليها نظرية الدراما عند أرسطو كما تحرروا من الانضباط التام فى البناء . كذلك نجد أنهم أضافوا شيئاً آخر إلى أرسطو ، وهو الاهتمام ببناء الشخصية الدرامية المسرحية ، أكثر مما يبيحه النقد الأرسطاليسى . فأرسطو قد نبه ، بوضوح وحسم ، إلى أن الأساس فى الدراما هو الدرومينون ، أى الحدث ، وليس الشخصية ، ونوه بخطأ الفن المسرحى القائم على بناء الشخصية .

ومع ذلك نجد فى شكسبير إهتماماً خاصاً ببناء الشخصية فى كثير من مسرحياته ، حتى ما كان منها مهلهل البناء الهيكلى أو الحبكة ، مثلما نجد فى شخصية كوريولانوس ، وشخصية يوليوس قيصر . فواضح أن المسرحيتين ، من ناحية الإحكام المسرحى ، ناقصتان ، ومع ذلك فشخصية كوريولانوس لا تنسى ، وشخصية يوليوس قيصر لا تنسى ، وشخصية بروتس لا تنسى ..

كذلك أيام تشيكوف ، وعند بداية ظهور الواقعية ، حاول هذا الكاتب أن يخرج على قواعد الدراما الأرسططالية القائلة بأن الدراما لها بداية ووسط ونهاية ، على أساس أنها دورة مكتملة ، وقامت نظريته على أن الفن ، وهو يعبر عن تغير الحياة ، يجب أن يكون كالحياة نفسها . وبما أن الحياة ليس لها بداية ولا وسط ولا نهاية ، كذلك يمكن للدراما أن تكون بلا بداية ولا وسط ولا نهاية . وكان ذلك ثورة فى حينه ، ولكن الناس بدأوا درجة درجة يرون ما فى طريقة تشيكوف من منطق فنى وصدق فنى .

وفى اعتقادى أن بعض التجارب المعاصرة فى المسرح الوجودى ، ومسرح اللامعقول ، ومسرح بريخت الملحمى ، والمسرح التسجيلى ، كأعمال بيترفايس وجانى ، كلها ثورات على المنهج الأرسططاليسى فى الدراما .

النصوص العربية وقوانين أرسطو

* إذن ما سر التزامك بقوانين أرسطو حين تتناول بالنقد بعض النصوص العربية المعاصرة ؟

* أنا شخصيًا لا أقيس الكتاب بما قاله أرسطو كما يظن البعض ، لأن العبرة عندى بالنتيجة .

وإنما كل ما أريد قوله شىء بسيط للغاية ، وهو أنى ، قبل أن أعطى رخصة التجديد ، أشترط إتقان التراث . المفروض أن الشاعر الذى يجدد فى الشعر ليس شاعرًا عاجزًا عن امتلاك ناصية اللغة العربية والبيان العربى والعروض العربى ، وإنما شاعر استكمل كل هذه الأدوات ، واستطاع أن يثبت للناس قدرته على الإنشاء بها ، ثم ثار عليها لعدم وفائها بالتعبير عن وجدان العصر .

من أجل هذا تجدنى شديد التحفظ بالنسبة لمن يبادرون إلى التجريب ، قبل رسوخ القدم فى التراث . لكى نضيف إلى القدماء يجب أن نعرف القدماء . أما البدء من نقطة الصفر فشىء لا يقره منطق التاريخ ، ولا منطق الثورات الفعالة الخلاقة .

سليمان الحلبى

* فى نقدك لمسرحية الفريد فرج « سليمان الحلبى » رفضت أن تعتبر سليمان بطلا تراجيدياً لأنه قتل رمز الشر كليبر ، بينما قامت هذه الشخصية اللامنتمية على محور مخالف ، هو أن فعل القتل بحد ذاته جاء تكفيراً عن العجز .

* الفريد فرج من أرسخ كتابنا قدما فى فن المسرح ، ولعله أرسخهم جميعاً منذ توفيق الحكيم ، من حيث درايته بمبادئ البناء المسرحى . وأنا لا أعقد هنا مقارنات بينه وبين سواه ، فهناك غيره من الكتاب من يملك من الخصوبة والتفجر ، مثل يوسف إدريس ، ما يعوضه بعض الشيء عن تخلفه فى البناء المسرحى .

وكنت أحب لالفريد فرج أن يثبت لنا أولاً أنه قادر على البناء التقليدى ، ليكتسب حق التجديد والإضافة . و «سليمان الحلبى» بالذات ليس فيها ما يبرر هذا الاتجاه إلى التجديد ، مادام المؤلف أعاد تصور بطله ، وهو سليمان الحلبى ، وحوله من قاتل بالأجر ، كما يقول الجبرتى ، إلى بطل مأساوى ، وأضفى عليه هذه الشخصية الهاملتية التي يتميز بها عمله . ثم إن الألوان عند الفريد فرج ليست مجرد أبيض وأسود ، كما هى فى بعض أعمال بريخت والمسرح والملحمى . وحتى شخصية كليبر ليست عند الفريد فرج شخصية شيطانية مائة فى المائة ، فليس هناك نزاع بين الله والشيطان بالمعنى الحقيقى ، وإنما هناك إحساس كلاسيكى عند الفريد فرج بأن مأساة سليمان الحلبى هى مأساة التصادم بين جبرين ، وهذا يدخلنا فى مأزق التراجيديا الأرسطاليسية التقليدية ، حيث يمر البطل بمحنة الجبر والاختيار ، وهو الذى دفعنى إلى قياس سليمان الحلبى بالمقاييس الأرسطاليسية .

صلاح عبد الصبور

* على الرغم من أن صلاح عبد الصبور تخطى مرحلة الالتزام بمشكلات مجتمعه ، التى تجسدت فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » ، وغرق فى الأحزان الذاتية المتشائمة ، إلا أنك تضعه فى مقدمة شعراء هذا الجيل . ما تعليلك لذلك ؟

* أنا غير موافق على حكمك ، لأن الالتزام نفسه مستويات ، وهناك من الكتاب من يكتفى بالالتزام بقضايا المجتمع ، ولكن آخرين ينزعون إلى الالتزام بقضايا الحياة والحياة عندى أشمل من المجتمع . ولهذا فأنا أجد فى هذا علامة صحة ، وليس علامة مرض . وكلما استطاع الأديب أو الفنان أن يتجاوز الجزئى إلى الكلى كان فى نظرى أقرب إلى روح الإنسانية .

وما تلمسه فى تطور شعر صلاح عبد الصبور هو اتجاهه إلى الميتافيزيقا ، وتعرضه لوضع الإنسان فى الكون ، واهتمامه بالينابيع الأولى التى تحرك الفكر والسلوك والشعر فى بنى الإنسان .

ربما كان هناك من يؤاخذه على جنوحه إلى التشاؤم ، حتى فى إطار الالتزام بالحياة ، بحيث يغلب جراثيم الموت على عناصر الحياة فى كثير مما يكتب . وبالطبع أنا شخصياً ممن يحبون للشاعر أن يصور لنا انتصار الحياة - لا الانتصار الرخيص القائم على الشعارات ، أو على النظرة الميكانيكية للحياة الإنسانية . وربما كان صلاح عبد الصبور فى طريقه إلى اكتشاف نشيد الأمل وسط أحزان الكون . وإلى أن يحقق ذلك سوف يكون شعره جميلا ، ولكن قاتما ومعتما ، وهذا نقص . وأنا لا أريد لصلاح عبد الصبور أن يجدد تجربة أبى العتاهية فى الشعر العربى ، حيث لا حديث إلا عن الموت ، وعن جدب الحياة . ذلك أن من يقف عند رؤية هذا الوجه الواحد ، يقف عند النظرة الجزئية ، مهما تصور فى نظرته الإحاطة والشمول .

ولا ينبغى أن ننسى أن النبت ينبت حتى فى أصلد الصخور . ربما كثرت فى أزمنة معينة ، أو ظروف معينة ، صور الموت ، أو صور الخراب ، وقلّت صور الحياة ، ولكن هذا هو الشاذ ، وليس القاعدة .

لا أريد أن أجادل صلاح عبد الصبور أو غيره فلسفيًا ، ولكن أكتفى بأن أقول بأنه ما دام الأحياء موجودين فليؤمنوا بالحياة ، حتى لو كانت حلما أو أسطورة . هذا هو المبرر الوحيد للعدول عن الانتحار . وحتى لو كان الشيطان يحكم الكون ، فالمبرر الوحيد للحياة هو الإيمان بأن للخير وجوداً موضوعياً . مع ذلك يجب أن تقف باحترام أمام آلام الناس الذين يسيرون على الأشواك ، ويحسون بالألم ، فما أكثر من يمشون على الأشواك ولا يحسون بشىء . وقديماً قالوا :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله

وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم

وهذا ما قصدته بتمسكى بالتفاؤل الصعب ، لا التفاؤل الرخيص .

يوسف إدريس

* على الرغم من أن أعمال يوسف إدريس المتأخرة لا تلتزم بالرؤية الموضوعية الشاملة للحياة ، تلك التى عبر عبر عنها فى أعماله الباكرة ، إلا أنك تحتفى بتجاربه . فأين تضعه الآن ؟

* أعتقد أن يوسف إدريس لا يزال فى طليعه كتابنا الملتزمين ، رغم ما بدا عليه من تشاؤم فى إنتاجه الأخير ، ولاسيما منذ « الفرافير » . أقول إنه لا يزال فى طليعة كتابنا الملتزمين ، لأنه ، رغم جنوحه إلى اليأس من ثورة العبيد ، كما فى « الفرافير » ، إلا أن مجرد اهتدائه إلى أن هناك قضية ذات أبعاد عميقة ، يعد فى ذاته اجتهاداً منه لحل هذه المشكلة . وإذا كانت النتائج التى خرج بها يوسف إدريس مزعجة ، أو غير حقيقية ، أو غير مريحة للفكر التقدمى ، فإنى أعتقد أن الفكر التقدمى العميق ينبغى أن يقف باحترام أمام هذه الاجتهادات التى تكسو مشكلة علاقة الإنسان بالإنسان لحما ، وتجسدها ، وتبنى أبعادها الحقيقية ، بعد أن كانت هذه المشكلة فكرة مجردة تحل بالتفاؤل الساذج . فنحن فى عصر لا نكتفى فيه بقول سقراط : اعرف نفسك ، بل نضيف إليه قولنا : اعرف عدوك أيضاً ، هذا إذا أردت أن تنتصر عليه .

أنا أعتقد أنه سواء فى حالة يوسف إدريس أو صلاح عبد الصبور أو غيرهما أن كل أديب أو فنان خلاق يساعدنا على إدراك أبعاد الشر الحقيقية فى الكون والمجتمع ومدى استفحالها ، ليس عدواً للإنسان ، ولكن صديقاً للإنسان . ورغم أنى لا أوافقهما على بعض ما انتهيا إليه من حلول ، أو من أحكام ، أو من درجة الرؤية ، إلا أنى أقف باحترام أمام كل محاولة لإماطة اللثام عن الشيطان . وعندى أن العدو الحقيقى للإنسان هو من يصور له بالوهم أن الشر والنقص ليس لهما وجود ، وأن « الله فى سمائه والدنيا فى خير عميم » ، كما كان يقول كتاب عصر الملكة فيكتوريا – عصر البورجوازية الراضية عن نفسها .

الفنان والناقد

* أين يقف الفنان في نفسك من الناقد ؟ وما الذى حاولت أن تقدمه خلال تجاربك الفنية ؟

* الجانب الفنى عندى مطموس تحت أكداس من الثقافة . والفن لابد فيه من التلقائية . والثقافة تمنع التلقائية ، لأنها تقوى الانضباط . الثقافة تنمى العقل على حساب القلب للأسف . ومن الصعب أن ينجو مثقف من هذا المصير إلا إذا كان عبقرياً مثل جوته . ولعل جوته هو الوحيد بين أبناء العالم عبر التاريخ الذى تكاملت له ثقافة العقل ، دون أن تسحق تلقائية القلب . وأنا لست عبقرياً . إنما ما يحدث عندى أن الخلق الفنى يأتينى فى شكل انفجارات ، بمعدل مرة كل عشر سنين تقريباً ، وغالباً نتيجة لازمة روحية . خذ مثلا « بلوتولاند » نظمت قصائد هذا الديوان فى ٣٧ - ٣٨ ، ثم رواية « العنقاء » كتبت بعدها بعشر سنوات فى ٤٦ - ٤٧ ، ثم « المكالمات » أو « شطحات الصوفى » كانت قصائد نظمتها فى نيويورك فى ٥٥ - ٥٦ ، وأخيراً مسرحية « الراهب » التى ألفتها سنة ٦٠ - ٦١ .

وقد لاحظت أن هذه الانفجارات تأتينى عادة فى فترات تحول فى حياتى الفكرية والوجدانية . ولعلك تلاحظ أيضاً أن كل عمل من هذه الأعمال ، إلى جانب كونه تعبيراً عن موقف ، أو محاولة للإجابة على أسئلة معينة ، هو فى حد ذاته تجربة جديدة .

« بلوتولاند » مثلا كان تجربة فى التعبير الأدبى ، حاولت فيها أن أستكشف شيئين : أولهما مدى صلاحية اللغة الدارجة للتعبير الأدبى الشعرى ، الذى يتجاوز حدود الزجل ، ومن ناحية أخرى حاولت فيها أن أحطم تلك السلاسل العظيمة التى رسف الشعر العربى فى أغلالها عبر ١٤٠٠ سنة ، أعنى العروض العربى التقليدى ، القائم على وحدة البيت ووحدة القافية والموسيقى الرتيبة ، اعتقاداً منى بأن الشعر ينبغى أن يكون تعبيراً عن وجدان الإنسان فى أى زمان ومكان ، واعتقاداً منى بأن وجدان الإنسان المعاصر من نسيج غير نسيج وجدان الإنسان فى جاهلية العرب ، وأقصد بالوجدان ذلك الخليط المركب من الفكر والعاطفة والحساسية والاستجابات والإحساس بالموسيقى ، بل والحياة فى الأسطورة . فنحن فى القرن العشرين نعيش فى أساطير غير الأساطير التى عاش فيها شعراء العرب فى العصر الكلاسيكى ، واهتماماتنا غير اهتماماتهم ، وإحساسنا بالنغم فى الكون والطبيعة وحياة الإنسان غير إحساسهم ، وهكذا ...

كنت أحس من أعماقي بأن طغيان القالب الكلاسيكي المتمثل في عروض الخليل بن أحمد يشل تلقائية الشعراء في بلادنا ، ويجعلهم يحسون شيئًا ويقولون شيئًا آخر ، فحاولت الاستفادة من تجربة الشعر الأوربي القائم على وحدة القصيدة وعلى الموسيقى الهارمونية المركبة . ولعلي لم أوفق إلى شيء كثير ، لأني شاعر أجهزت عليه الثقافة .

ومع ذلك فقد أثبتت الأيام أن ما كان يدور في نفسي من معاناة واحتجاج دار أيضًا في نفوس جمهرة من الشعراء في أكثر البلاد العربية : نازك الملائكة ، السياب ، البياتي ، صلاح عبد الصبور ، ومجموعة الشعراء التموزيين ... إلخ بدرجات متفاوتة ، وليس من فضل لي سوى أني مررت بهذه المعاناه قبلهم بخمس عشرة سنة أو يزيد ، لأني أكبر منهم سنا ، وتفتحت قبلهم على الحرب الأهلية الاسبانية ، والحرب العالمية الثانية ، وأرجو ألا تكون شعلتنا قد انطفأت .

رواية « العنقاء »

* تقترب بعض شخصيات وأحداث رواية « العنقاء » مما نطالعه في الأدب الوجودي . ما هو موقفك من الوجودية ؟ وما مضمون هذه الرواية ؟

* أنا لم أكن وجوديا في يوم من الأيام ، وعلى العكس من ذلك ، أيام كان صديقي عبد الرحمن بدوي يروج للوجودية في الجامعة ، وجودية هيدجر أولاً ، ثم وجودية سارتر ، كنت أنبه الناس إلى خطر هذه الدعوة ، لأن الوجودية في اعتقادي قائمة على فلسفة العملاق المحاصر ، سواء أكان فردًا أم أمة . وقد تبناها سارتر وكامي بسبب إحساسهما بانهيار فرنسا .

وفكرة العبث واللامعقول فكرة ملازمة لإحساس الإنسان بقوته ، وبإحساسه في نفس الوقت بأنه مقضي عليه بفشل المسعى . وقد عرف اليونان بذورها في أساطير كأساطير سيزيف وتانتال وأكسيون وبروميثيوس ، وإن كانت صورة بروميثيوس أرقاها .

أما أنا فكنت دائمًا أومن بالعنقاء . بالجديد الذي يخرج من شرنقة القديم . وبالتالي لا عبث ولا معقول في عالمي . وهذا لا يمنع طبعًا إحساسي بالمآزق الكبرى التي يضع فيها الوجود الإنسان ، كمأزق العنف من أجل الخير ، وهذا هو موضوع

« العنقاء » ، وهو موضوع « الراهب » أيضاً . كيف يجد الإنسان سبيلا لتحقيق الخير الأعلى دون ارتكاب الإجرام ؟ كيف تحقق السلام دون حرب ؟ هذه هى المشكلة . كيف تغير مجتمع دون عنف ، رغم القوانين الحديدية التى تحول دون التغيير ؟!

لقد طرحت السؤال ، ولم أجب عليه إلا بتقديم الإنسان نفسه ، باختياره ، قرباناً لقاء الجريمة . لابد من التكفير عن الخير .

العقاد الصغير

تتراوح اهتمامات الدكتور لويس عوض بين التراث العربى والتراث الأوروبى والترجمة ، وفى هذا اللقاء الخاطف نتعرف على بدء اتصاله بهاتين الثقافتين وأسلوبه فى الترجمة .

أساله :

* فى أى سن بدأت تطالع أدبنا العربى ؟ ومن هم أوائل الكتاب الذين قرأت لهم ؟

* بين سن ١١ و ١٤ قرأت للعقاد الفصول ، وساعات بين الكتب ، والمطالعات والمراجعات ... وكان لى صديق حميم زميل فى الدراسة هو الأستاذ عبد الحميد عبد الغنى ، وهو الآن مستشار وفدنا فى هيئة الأمم ، كان على العكس منى ، مفتونا بالمازنى بدلا من العقاد ، يجد لذة فى تحبيب المازنى إلى نفسى كما كنت أجد لذة فى تحبيب العقاد إليه .

وبالفعل ، بفضل عبد الحميد عبد الغنى ، الذى أنشأت معه فى مدرسة المنيا الثانوية مجلة كنا نكتبها باليد ، قرأت «حصاد الهشيم» و «قبض الريح» وغير ذلك من أعمال المازنى ، فأحببته . ولكن إعجابى به لم يؤثر فى افتتانى بالعقاد ، فكنت أوقع مقالاتى فى هذه المجلة باسم (العقاد الصغير) بينما كان عبد الحميد يوقع مقالاته باسم (المازنى الصغير) .

جريدة «المساء» ٨ أغسطس ١٩٧٠ .

* وما سر ميلك المبكر للعقاد ؟

* الأغلب أن إتجاهي نحو العقاد كان نابعا من تقديرى لموقفة السياسى ولكفاحه الشديد بالقلم ضد دكتاتورية محمد محمود ، ثم ديكتاتورية صدقى من سنة ١٩٢٨ إلى أوائل الثلاثينات .

وقد كان العقاد مفتونا بفكرة البطل التى أخذها عن كارليل ، وشديد الأحتفال بالعبقريات العقلية الفردية التى ظنها مساوية لذاتها .

* ومتى بدأت تتعرف على وجه الفكر الأوربى المتقدم ؟

* بعد البكالوريا ضاعت منى سنتان فى خلافات مع أبى بشأن تخصصى العالى . فقد كان أبى حريصاً على أن أتعلم الحقوق ، وكنت حريصاً على أن أتعلم الآداب . فهربت من الأسرة وأقمت فى القاهرة . وكنت أتردد بانتظام ، خلال هذه الفترة ، على جمعية الشبان المسيحية حيث تعرفت على سلامة موسى ، الذى أخذ يوجه قراءاتى فى مكتبة الجمعية . وهكذا أتيح لى أن أقرأ برناردشو و هـ . ج . ولز وغيرهما من المفكرين الأوربيين فى لغتهم الأصلية ، وأن أرجع إلى المصادر بدلا من التزود بما أقرأه من بحوث فى العربية .

ثم دخلت كلية الآداب سنة ٣٣ ، فانتظمت فى دراسة الأدب الإنجليزى حتى سنة ٣٧ وهو عام سفرى إلى كيمبردج لمزيد من التخصص .

* وما أسلوبك فى الترجمة ؟

* حين أقوم بترجمة نص من النصوص أتقمص شخصية مؤلفه ، بحيث أصبح أنا هو ، بمعنى أنى حين أترجم للشاعر شيلى أصبح أنا شيلى ، وحين أترجم أوسكار وايلد أصبح أوسكار وايلد ...

الوحدة الفكرية الخصبة

هل عالمنا العربي المعاصر بحاجة حقا إلى تعدد الاتجاهات الأدبية والفنية ، أم أن المرحلة الراهنة الحاسمة من تاريخ النضال السياسي والاجتماعي والوطني تقتضي وحدة فكرية رحبة ، تدرك منطلقاتها الثورية جيداً ، وتركز على القيم التقدمية الصلبة ، وتحسم هذا التفاوت الحاد الذي لا يزال قائمًا في مواقف الأدباء والفنانين إلى حد الاضطراب والخلط ؟

لقد غدت الوحدة الفكرية بلا ريب ضرورة ملحة يجب أن تطرح على الأدباء والفنانين والنقاد لتحديد مسارها وآفاقها ، على الرغم من أن الكثيرين منهم لا يزال يعتبرها مصدر جدب للفن والفكر ، لا مصدر خصوبة تتعمق من خلالها التجربة العربية ، وتدفع بالإنتاج إلى مستويات عالمية .

وفي هذا الحديث مع لويس عوض في القاهرة نستطلع رأية حول هذا الموضوع ، ثم نجتاب معه بعض جوانب من حياته وأفكاره .

* المونولوج والديالوج !

* ما مبلغ حاجة الأمة العربية إلى وحدة فكرية في الأدب والفن ؟

* لا أوافق على هذا السؤال في جملته ، لأني لا أفهم ماذا تعني بالوحدة الفكرية . بل إني أعتقد أن هذه الوحدة الفكرية موجودة بالفعل ، فكل الناس في العالم العربي

مجلة « الأحرار » بيروت ، ٢٢ مايو ١٩٧٢ .

يقولون نفس الشيء : لهم رأى واحد فى المرأة ، لهم رأى واحد فى الاشتراكية ، لهم رأى واحد فى العروبة ، لهم رأى واحد فى الاقتصاد وفى السياسة الدولية ، أو على أقل تقدير آراء متقاربة جدا . وإذا كنت ترى اختلافًا بين أبناء البلاد العربية فهو فى التنفيذ لا فى الفكر .

إذن فهذه الوحدة الفكرية التى تتحدث عنها موجودة بالفعل ، بل موجودة بدرجة تثير القلق ، لأنها أشبه بالمونولوج . وهناك فرق بين الوحدة الخصبة والوحدة الفقيرة . الوحدة الخصبة تسمح بتعدد الأصوات ، بالديالوج ، الحوار ، ومقارعة الفكر بالفكر ... ومن خلال كل هذا ينشأ المركب الأعلى ، وهو الوحدة القائمة على الانسجام .

أما الموجود الآن فهو مجموعة من المسلمات التى لا تقبل المناقشة . وأحيانا تعد مناقشتها جريمة أو خيانة . وأنا لا أعتقد أن الاستسلام لحالة المونولوج هذه يمكن أن يؤدى إلى فكر خصب فى العالم العربى ، أو إلى وحدة فكرية بالمعنى الراقى .

* ما هى تلك المسلمات التى تعتقد أنها لم تعد تقبل المناقشة ؟

* خذ مثلا فكرة الأدب الهادف . إن كل الأدباء اليوم يؤمنون بأن الأدب يجب أن يكون هادفًا وفى خدمة المجتمع ، ولكنهم لا يحاولون أن ينوروا الناس ، ويحددوا لهم نوع المجتمع الذى يسعون إلى إقامته . ومنهم من يقول الأدب فى سبيل المجتمع الاشتراكى ، دون أن يحدد لنا مفهوم الاشتراكية فى ضميره الاجتماعى . ومنهم من يقول الأدب فى سبيل الحرية ، دون أن يحدد لنا معنى الحرية غير ما تقرأه عنها فى الجرائد اليومية .

الاشتراكية المخففة

* ارتبط اسمك بدعوة الأدب فى سبيل الحياة وهى مدرسة تنطلق من الفهم المثالى للاشتراكية ، فهلا ذكرت بدء اتصالك بها ؟

* بدأت أدعو للاشتراكية وأنا طالب فى مدرسة المنيا الثانوية ، ولكن طبعا بطريقة ساذجة . ولكنى أذكر هذا جيداً ، لأن أحد اساتذتى الإنجليز كان يلقبنى بالشيوعى وأنا لا أزال فى السنة الرابعة الثانوية .

وبالطبع لم يكن فى كلامى شيوعية بالمعنى المفهوم لأنى لم أكن أردد إلا كلام سلامة موسى ، وهو مفكر اشتراكى مخفف على طريقة برنارد شو وهـ . ج . ولز وغيرهما من الفابيين .

* كيف كان وقع كتابات سلامه موسى على نفسك ؟

* كانت قراءة سلامة موسى عندى أشبه شيء بسماع سيمفونية أرضية ، جمالها من جمال الواقع ، واستكشاف الحقيقة مجردة من كل استعارة أو مجاز .

النقد تشخيص وتفسير

* ما هو منهجك النقدى ؟ وعلام ينهض ؟ وما رأيك فى تطبيقاته لدى سائر النقاد ؟

* منهجى فى دراسة الأدب منهج تاريخى لا يتضمن إصدار أحكام أو عملية تقييم ، وإنما هو مجرد تحليل علمى لمنابع الفكر ولآثاره . ولذلك أذكر أنى عندما كنت أستاذاً فى الجامعة كنت أقف باحترام أمام شعر « بوب » وشعر « شيلى » على حد سواء ، رغم أن فلسفة بوب كانت فى نظرى فلسفة أرستقراطية استفرادية رجعية ، بينما فلسفة شيلى كانت فلسفة ثورية تقدمية تنظر دائماً إلى الأمام .

وقد ساءنى أن هذا المنهج ، وهو قائم فى المقام الأول على التشخيص والتفسير ، قد أسيئ فهمه فى اتجاهين : فبعض ناقصى الثقافة من الأدباء فتنوا بحكاية استقصاء الأصول الطبقية والبيئية والمادية لأنواع الفكر المختلفة ، فبدأوا يطبقون هذا المنهج تطبيقاً أعمى ، أو تطبيقاً ببغاويا لا سند له من واقع أو تاريخ ، فأخذوا يتحدثون عن الأصول البورجوازية لفلان ، أو الخلفية المادية لعلان ...

أما من الناحية الأخرى فقد أساء بعض النقاد تطبيقه ، واستغلوه لإدانة كتاب معينين خارجين على مفهومهم الشخصى الضيق للعلاقة بين الأدب والمجتمع .

مصر ولاّدة

* كيف تنظر إلى حياتنا الثقافية ونحن فى مستهل عام جديد؟

* هناك جمود أو شلل عام فى حياتنا الفكرية والثقافية ، وأكاد أقول الفنية أيضا ، لجملة أسباب من أهمها تشتت عدد كبير من العقول المستنيرة فى البلاد العربية ، وتجميد أقلام عدد كبير من الكتاب داخل مصر نفسها . وهذا ليس جديداً ، ولكنه ينصب على الأعوام الثلاثة الماضية .

فالنقد الأدبى خسر خسارة فادحة بنزوح الدكتور على الراعى إلى الكويت ، والأستاذ عباس صالح إلى العراق ، وكذلك أمير إسكندر وغالى شكرى إلى لبنان ، وصافيناز كاظم إلى العراق ، ومحمود العالم إلى باريس .

كذلك فإن الشعر المصرى الحديث أصيب بانتكاسة فظيعة منذ رحيل أحمد عبد المعطى حجازى إلى باريس وصلاح عبد الصبور إلى كراتشى ، والمسرح المصرى خسر أيضاً خسارة فادحة بصمت يوسف إدريس ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة ، وبسفر الفريد فرج إلى الجزائر . حتى المؤرخ الدكتور محمد أنيس الذى كان بمثابة حلقة وصل بين الجامعة والرأى العام فيما يتصل بالدراسات التاريخية قدهجرنا ليقيم فى بغداد . فإذا أضفت إلى هذا أن أعلام الإخراج المسرحى مثل كرم مطاوع وكمال ياسين وأحمد عبد الحليم وسعد أزدش ، كلهم لأسباب مختلفة ، قد تخلوا عن مسئولياتهم تجاه المسرح المصرى ، وآثروا العمل مدة طويلة فى البلاد العربية الأخرى ، اكتملت أمامك الصورة .

جريدة «المساء» ٦ يناير ١٩٧٦ .

وأنا الآن لا أحدد المسئولية عن هذا الشلل العام الذى أصاب حياتنا الثقافية ، فبعضه سياسي وبعضه بسبب الاختناق الفنى والأدبى الذى يعايشه الكتاب والفنانون تحت وطأة البيروقراطية المصرية ، وبسبب انكماش ميزانيات الآداب والفنون فى السنوات الأخيرة ، وبعضه راجع إلى اختلال موازين القوى فى الحرب الدائرة بين اليسار واليمين لصالح اليمين وعلى حساب اليسار . ولكن وجود هذه الظاهرة له دلالة خطيرة ، لأنه يدق ناقوس الخطر لتنبيهنا إلى ما آلت إليه الثقافة المصرية فى السنوات الأخيرة . حتى المفكرون المعتدلون مثل عبد العزيز الأهوانى ، لم نعد نسمع لهم صوتاً .

ومع ذلك فأنا أحب أن أضيف أن هذا الشكل العام فى الحياة الثقافية يخفف من قتامته أن هذه الفترة ذاتها قد اقترنت بازدهار ملحوظ فى الفكر السياسى وفى الحوار السياسى بحيث أمكن للمصريين فى الأعوام الثلاثة الأخيرة أن يطرحوا على بساط البحث أخطر قضاياهم السياسية ، وبالأخص ما كان منها متعلقاً بنظام الحكم والديمقراطية والملكية العامة لوسائل الإنتاج ودور القطاع الخاص سلبا أو إيجابا فى بناء الاقتصاد الوطنى ، وكذلك جوهر علاقتنا بالبلاد العربية الأخرى .

كل هذه القضايا وفى مقدمتها تحليل الاشتراكية والناصرية كانت تشغل الرأى العام فى السنوات الأخيرة ، وقد أتيح لها جو من حرية التعبير- ربما لايكون مطلقا - ولكنه ملحوظ على كل حال ، بعد أن أغلق باب الاجتهاد فى نظم الحكم نحو عشرين عاما ، أو على الأقل باب الاجتهاد الشعبى ، فقد كان الاجتهاد فى الماضى مقصوراً على الطبقة الحاكمة : أيام عبد الناصر كان الاجتهاد يدور فى المستويات العليا ، أما الآن فهناك درجة واضحة من المشاركة الجماهيرية فى التفكير . وأنا أعتقد أن هذا من إيجابيات الفترة الأخيرة ، وأنها مقدمة لما هو أخطر وأعمق فى حياتنا المصرية .

فلنقل إننا الآن فى مرحلة البحث ، والأرجح أنه لو استمر الحوار على هذا النسق وازداد عمقا ، فقد ننتهى بالاهتداء إلى الصيغة الملائمة لحياتنا السياسية فى الجيل القادم .

من هذا نرى أن هناك سلبيات وإيجابيات فى سجلنا الفكرى والاجتماعى خلال العام الماضى وما سبقه من أعوام قليلة .

* كيف تلقيت خبر إعادة المبعدين عن وزارة الثقافة فى أحداث ١٥ مايو ؟

* أحسست بسعادة غامرة عندما علمت بقرار وزير الثقافة والإعلام بإعادة المبعدين فى أجهزته بسبب أحداث ١٥ مايو . وأعد هذا القرار قراراً شجاعًا ووطنيًا .

وأرجو أن يكون مقدمة لدعوة كل كتاب مصر المشتتين فى الخارج إلى استئناف واجباتهم فى الصحافة المصرية وغيرها من أجهزة الثقافة . ولعل هذا أهم حدث ثقافى جرى خلال العام الماضى . وليس المهم فقط أن يعودوا إلى مصر ، ولكن أن يمكنوا من أداء رسالتهم فى المجتمع المصرى .

* فى ظل هذه الرؤية ، مامدى تفاؤلك بمستقبل الثقافة المصرية ؟

* أحب أن أقول ان مصر ليست توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض ويوسف إدريس ورشاد رشدى – مصر أكبر من كل ذلك . وتذكر دائماً أن هناك أجيالاً من الشباب الموهوب المؤمن برسالته فى خدمة مصر بالفن والأدب وبالفكر السياسى والاجتماعي ، وأن هذا الشباب لم يفسد بعد ، ومن الصعب إفساده إلا على المدى الطويل . وهذا وحده ضمان للتفاؤل بمستقبل البلاد .. فمصر ولادة .

الذوق العام هو جوهر القضية

لاتقتصر اهتمامات الدكتور لويس عوض النقدية على الأشكال الأدبية المختلفة من شعر إلى قصة إلى مسرح إلى تاريخ الفكر ، بل تتسع لتشمل الفنون أيضا مثل السينما والموسيقا والفنون التشكيلية . ورغم قلة تعرض الدكتور لويس عوض لهذه المجالات إلا أن كتاباته تشف عن صلة حميمة بها ، وبالمبدعين فيها ، كما تشف عن وعى بالقيم الجمالية التى تنطوى عليها وبامكانياتها التكنيكية .

ذلك أن مقومات البناء فى المدارس الفنية المختلفة واحدة فى ماهيتها ، ولاخلاف إلا فى مدى القدرة على تطويعها للإمكانيات الخاصة لكل عمل فنى ، وفى مدى القدرة على ابتداع تنويعات ذات مواصفات معينة من خلال تشكيلات الصور أو تداخلها أو افتراقها أو طرح التفاصيل أو المزج بين الواقعى والخيال ... إلخ .

ومن يقرأ ماكتبه الدكتور لويس عوض فى «الأهرام» - عن فيلم مثل «المومياء» - لشادى عبد السلام ، أو عن تصوره لسياسة مؤسسة السينما فى مصر ، أو حديثه الذى أدلى به منذ عشر سنين لمجلة «الهلال» فى عدد خاص عن السينما والفكاهة ، يلحظ بجلاء هذه الصلة الحميمة التى تعبر عن إيمان عميق بفن السينما ، وعن فهم عميق لطبيعتها ولأدواتها ولتأثيرها الجماهيرى العريض .

وتتيح رحلات الدكتور لويس عوض للخارج فرصة طيبة للوقوف على تطور السينما فى العالم . من ذلك مثلا زيارته لإيطاليا سنة ١٩٧٢ ، التى قابل فيها عددا من المخرجين الإيطاليين الكبار ، وتحدث معهم ، وقد بعضهم فى مقالاته .

جريدة «السينما والناس» أغسطس ١٩٧٧ .

* أرجو في البداية أن تحدد للقراء الحدود التي يجب على القطاع العام في السينما أن يتمسك بها ، خاصة وأن تدخل الدولة في الإنتاج لم يتجاوز غير عقدين منذ يونية ١٩٥٧ ، ثبت خلالها أن العناصر التي اعتمدت عليه كانت سبب قصوره وتخلفه .

وماهي أيضا الحدود التي يمكن للقطاع الخاص أن يتحرك في إطارها حتى لايوصف بأنه ينتمي إلى سنة ١٩٣٠ ؟!

* حدود الحركة للقطاع الخاص سواء في السينما أو المسرح تحكمها مقاييس الذوق العام وبوليس الآداب ، وبذلك تنحصر الرقابة على البذاءة والاتجار بالجنس . أما مقياس الذوق العام فهو جوهر هذه القضية . ففي المجتمعات المنحطة نجد أن الذوق العام ينحط ، ونجد أن القطاع الخاص يمكن أن يلعب دوراً إيجابيًا في دفع المجتمع إلى الانحطاط ، لأنه يستمد مقاييس الإنتاج الفني من الذوق العام المتخلف ، ثم يغذي فيه هذا التخلف .

ومن هنا تنشأ أهمية دور الدولة من خلال أجهزة الثقافة والتعليم في إقامة المقاييس الراقية للفن ، وتدعيمها حتى لاتترك الجمهور فريسة للفن الرخيص .

الفكرة والصورة

* ماهي ملاحظاتك على ارتباط السينما بالأدب بوجه عام مثلما نجد في « الحرب والسلام » و «سيدتي الجميلة» وغيرها من الأدب الأوربي ، وروايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي من الأدب المصري ؟

* ارتباط السينما بالأدب ارتباط عظيم وأنا أؤيد أن يتجه المخرجون وكتاب السيناريو إلى الاستفادة من الأدب القصصي المكتوب ، مادخل منه التراث وماكان من التجارب المعاصرة ، لأن الأدب القصصي المكتوب فيه الحد الأدنى من ضمانات سيطرة الفكرة على الصورة وعلى الحركة وعلى الحوار ، وهذه كلها عناصر لوتركت للارتجال أو لفلسفة الاتصال المباشر بالجماهير يمكن أن تنتهي إلى عواقب وخيمة كالإثارة أو الإسفاف أو التهريج .

إن وجود نص يعني وجود تجربة في قالب ذات فكرة وغاية ، وهذا يمكن أن يرسم الإطار العام للمخرج وكاتب السيناريو للتحرك في داخله .

ولكن لابد للمخرج في نفس الوقت أن يكون خالقا ، لأنه يعيد صياغة التجربة من خلال أدواته بنفس العمق الذي يواجهه الروائي .

التعبير بالإيحاء

* أعتقد أن نقطة الخلق هذه نقطة أساسية وإلا تحول الفيلم إلى مايشبه العمل التسجيلى الذى ينقل ولايبدع .

* المخرج يعبر بالصورة وبالكلمة وبالحركة ، وبشئ آخر قد لانجده فى أدب الرواية وهو الإيحاء - الإيحاء بالأحداث من خلال تعاقب الصور ، لأنه يجعلك تستنتج أن الشخصية انتقلت فعلا فى الزمان أو فى المكان أو فى الحالة النفسية ، دون أن يذكر ذلك بالسرد كما يفعل الروائى ، وذلك من خلال مجرد التعاقب المدروس للصور . وحتى الفجوات فى الصور تمثل أحداثًا على غير مانرى من أدب الرواية ، حيث يضطر الكاتب الروائى إلى أن يصف كل شئ بالسرد والحوار . فليست لديه الإمكانيات التى يمتلكها السينمائى .

قيود اللغة

* وماذا عن استخدام سائر العناصر الأخرى فى السينما بالمقارنة بأدب الرواية ؟

* حتى الموسيقا التصويرية قد تؤدى دوراً فى السينما فى تكثيف المواقف أو التحضير لها بما لايملكه أدب الرواية .

كما أن الإيقاع فى السينما له دلالات خطيرة . وهو أداة طيعة فى يد المخرج يبطئ أو يسرع به ، بحسب تصوره للموقف ، وبحسب تقديره للانفعال الذى يريد أن يستولده . وهذا غير ميسر للكاتب الروائى ، لأنه محدود بقيود اللغة .

إن التعبير بالكلمة يحمل معه المعنى ، وهذه قيود على الكاتب فى الأدب . أما فى السينما فتستخدم عدة عناصر فى آنٍ واحد ، وهذا يعطى للمخرج فرصة أكبر للتعبير وللتحكم فى التعبير .

الحوار السينمائى

* وماذا عن استخدام السينما للحوار على غرار الأعمال الدرامية الأخرى ؟

* مع أن السينما تستخدم الحوار كما يستخدم فى الأشكال الأدبية إلا أن التكنيك الذى يخضع له الحوار فى السينما يختلف بالضرورة عن التكنيك الذى يستخدم فى هذه الأشكال الأدبية كالدراما والرواية .

خرافة البرج العاجى

* اتجاه السينما المصرية إلى أعمال الأدباء يدفع إلى السؤال : هل وعى هؤلاء الكتاب السياسى يسامت ملكاتهم الفنية ، أم أن الملكات الفنية لاترقى إلى الوعى السياسى ؟

* هذا يتوقف على – فيمن تفكر . ان كنت تفكر فى كتاب من أمثال توفيق الحكيم ويوسف أدريس ، فهذا الوعى الاجتماعى متوفر فيهما . وإن كنت تفكر فى أمثال نجيب محفوظ ويحيى حقى فهما فنانان بالدرجة الأولى مهما كانت لهما اتجاهات فكرية وحساسيات اجتماعية . فتلاحظ فيهما عدم الالتزام واللاانتماء . وتوفيق الحكيم بالذات كان ينشر عن نفسه خرافة البرج العاجى الذى كان يزعم أنه يسكن فيه . ولكن من يتأمل أدبه عبر أربعين سنة يجد أنه من أكثر كتاب مصر التزامًا بقضايا الفكر والمجتمع والحياة من زاويته الخاصة .

أعلام القصة

* على الرغم من اهتمامك ببعض الروايات المصرية ، إلا أن الإنتاج الروائى الحديث الذى رفد السينما المصرية بكثير من الأعمال لايزال بحاجة إلى دراسة ، فماهى الأسباب التى حالت دون التعرض لها بدراسات نقدية ؟

* هناك بالفعل مدرسة كاملة كانت تستحق منى الإقبال على تحليل أدبها القصصى ، ومع ذلك لم أكتب عنها شيئًا بتاتا بغض النظر عن ارتياحى إليها أو عدم ارتياحى . هناك مثلا يوسف السباعى روائيًا وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبد الله وفتحى غانم وغيرهم من أعلام القصة الذين وضعوا تقاليدهم الأدبية واشتهروا بها قبل ثورة ١٩٥٢ وكانوا ألمع نجما من نجيب محفوظ نفسه ، ومع ذلك فلنا لم أتعرض لأحد منهم فيما كتبت .

وأغلب الظن أن إحجامى عن التعرض لهؤلاء كان له سبب آخر وهو أن سلبيات فنهم كانت فى نظرى أكثر من إيجابيات فنهم ، ولكنى بحكم طبعى لا أحب اللجاج ، لأن أصحاب هذه المدرسة لهم تقاليدهم الأدبية المستقرة ولهم دراويشهم الذين قد يسيئون تأويل أقوالى ولا يدركون حق الناقد فى مناقشة المبادئ الأدبية والاعتراض عليها . ففى مصر ما أيسر أن تتحول المناقشات الأدبية إلى مهاترات ، وما أيسر أن تنحرف إلى تجريحات شخصية وإلى سباب وإلى تفتيش فى ضمائر الناس ، بدلا من التركيز على الموضوع ومحاولة التعاون فى البحث عن أسلم المناهج فى فن الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية .

وبوجه عام تستطيع أن تقول إنى لا أتعرض لعمل فنى إلا إذا كنت مقتنعًا تمام الاقتناع بأن إيجابياته أكثر من سلبياته ، حتى أتجنب الدخول فى هذه المعارك الجانبية التى تنسى الناس موضوع الخلاف وتركز انتباههم على الأشياء الفرعية .

ولذا فاعتقادى أن التعرض لهذه المدرسة الكبيرة لاينبغى أن يتم مجزءًا ، ولكن أن يكون تحليلاً كاملاً شاملاً لما كتبته هذه المدرسة حتى لايساء تأويل كلام الناقد .

وأنا شخصيا واثق من سعة صدر هؤلاء الكتاب أنفسهم ، لأنى فى مرة تعرضت لإحسان عبد القدوس فى مجموعته «منتهى الحب» . ولم يظهر إحسان أى ضيق بما كتبت ، بل بالعكس أبلغنى أنه استفاد مما كتبت . وأعتقد أن هذا أيضا كان سيكون موقف يوسف السباعى . ولكن المشكلة فى مصر هى مشكلة البطانة التى تحاول أن تثبت أنها ملكية أكثر من الملك . فإن خدشت لأحد طرفًا وجدت نفسك مصلوبا على أنهار الصحف ، وفى هذا مضيعة للوقت .

* ينتمى نقدك للأعمال الفنية المختلفة إلى المدرسة التفسيرية . ألا ترى أن عدم ارتكاز هذه المدرسة على مبادئ معينة قد يقلل من قيمتها ووزنها ؟

* المدرسة التفسيرية ليست مدرسة دعوة ، لأنها مدرسة علم ومعرفة ، وهى مدرسة تعتمد على استخلاص قوانين الفن والتجربة الإنسانية فى الفن عبر التاريخ ، وبالتالى تفسر الفن والأدب وفقا للمقاييس الجمالية والفلسفية التى ترسبت فى ضمير الإنسانية باتجاهاتها المختلفة نتيجة لتجاربها الفنية والأدبية المتمثلة فى التراث . فهى تشتق معاييرها من كل مادخل التراث ولوكان معاصراً . فليس بالضرورة أن التراث شئ ينتمى إلى القدماء . حتى المعاصرون يدخل بعضهم تراث الإنسانية وهم أحياء .

والمدرسة التفسيرية لاتحتاج إلى عبقرية خاصة عند الناقد ، وإنما تحتاج إلى علم واسع وثقافة كبيرة تتكون منها حساسية مرهفة نتيجة للقراءات المتأنية للتراث الإنسانى .

* ماذا تقول عن طراز من النقاد والفنانين قرأ كثيراً ، وعاش قليلاً ، مقابل طراز آخر عاش كثيراً وقرأ قليلاً ؟ بمعنى آخر أسألك عن العلم النظرى والتجربة العملية .

* المطلوب فى الناقد أن يقرأ كثيراً ، ولا أظن أن لديه مجالاً للحياة كثيراً . ولايعنى هذا أنه مطالب بالانزواء فى صومعته ، وإنما يطالب بسعة الاطلاع والثقافة وبعمق التأمل أيضا .

أما الفنان الخالق فيجرى عليه حكم آخر ، لأن الحياة هى كتابه .

ومع ذلك فحتى الفنان مطالب بأن يقرأ أمهات الكتب فى التراث الإنسانى ، وليس مطالبا بأن يستغرق فى التفاصيل والشروح والتعليقات .

لابد أن ينتفع الفنان الخالق من جهود أسلافه ومن تجربة أسلافه ، من هوميروس حتى بيكيت وآلان روب جرييه .

التجربة الإنسانية

* فى ضوء هذا المفهوم وفى نهاية اللقاء كيف ترى العمل السينمائى ؟

* العمل السينمائى عمل خطير بسبب اتصاله المباشر بالجماهير العريضة ، وبسبب اعتماده على الصورة المجسدة وعلى الكلمة المباشرة . ولذا فينبغى أن يحاط بكافة الضمانات التى تجعله يعتمد على التجربة الفنية والإنسانية الراقية .

ومع ذلك فكل هذه أمان ، لأنك لن تستطيع أن تمنع مخرجًا من محاولة تسلية الناس - مجرد تسليتهم . فهذا اللون من الإنتاج قائم ، وكل ماتستطيع أن تأمله ألا تنحرف التسلية إلى تهريج أو متاجرة بالجنس .

* لعله يبدو غريبًا ألا تجد حرجًا فى التسلية فى مرحلة تشتد فيها سواعد القطاع الخاص بدرجة ستؤثر بالضرورة على مستقبل الفيلم المصرى .

* أنا لست من أعداء تسلية الناس ، ولكنى أفضل دائمًا أن تكون التسلية من النوع الراقى .

اختلال التوازن فى ثقافتنا العربية

تتناول كثير من كتابات الدكتور لويس عوض ثقافتنا المصرية الحديثة منذ الحملة الفرنسية على مصر ، وبصفة خاصة الأدب المعاصر ، الذى ارتبط بثورة ١٩٥٢ ، وعبر عن ألويتها المتقدمة فى القصة ، والشعر ، والمسرح .

ومن يتابع هذه الكتابات التى تمثل جانباً أساسيا من اهتمامات أشمل بالتراث العالمى ، يلحظ بجلاء حرص لويس عوض على نشر المعرفة ، بحيث يقف القارئ ، من خلال اتجاهه التفسيرى فى النقد ، على الحقيقة الكامنة وراء الظواهر ، ويلمس أبعادها وتطوراتها الموضوعية .

ولأن نشر المعرفة يعد غاية بعيدة المنال ، مهما أوتى الكاتب من إمكانيات الفكر والفن ، يشعر لويس عوض بالوزر الجاثم - على حد تعبيره - إزاء بعض الكتاب من الجيل الماضى وهذا الجيل ، الذين لم يتعرض لهم عبر هذا التاريخ .

ولا يقتصر هذا الشعور على الثقافة المصرية وحدها ، بل يشمل ، أيضا ، الثقافة العربية التى تتبوأ مكانة عالية فى العصر الحديث .

وفى هذا الحديث يقدم لويس عوض اعترافاته بشجاعة وصراحة :

* هناك من الأدباء من يعتب علىّ عدم التعرض لكثير من الإنتاج الأدبى الذى صدر فى مصر فى ربع القرن الأخير ، ولهم حق فى هذا العتاب . ولكن عذرى هو أنى - بحكم واجباتى ككاتب - أحاول أن أوزع وقتى بين تعريفى القارئ بما يجرى فى الثقافة الغربية ، ومتابعة مايجرى فى الحياة الثقافية المصرية ، وهى مهمة شاقة لاتساع

جريدة «السياسى» ٢٥ سبتمبر ١٩٧٧ .

مداها ، لأنى أعتقد أنى بسبب إتقانى للغات الأجنبية ، وسهولة تعرفى على مايجرى فى محيط الأدب والفن فى أوربا وأمريكا ، من واجبى أن أنقل للناس أحدث التيارات فى المسرح والرواية والنقد والفكر .. وهذا لايعطينى متسعا من الوقت لأغطى حياتنا الثقافية والأدبية بما يكفى .

* وماذا تقول بصدد التيارات المحدثة فى الرواية المصرية ؟

* أقول إن دراسة هذه التيارات الفنية فى الرواية والقصة القصيرة لازمة ، لأنها تبين مقومات أدب الرواية فى النصف الثانى من القرن العشرين فى مصر ، لأن الساحة لايملؤها فقط نجيب محفوظ ولا مدرسة الروائيين التقدميين التجريبيين من الشباب ، وإنما من مكوناتها الأساسية هذه التيارات المتعددة فى فن الرواية .

ثم إن هناك أيضا جيل صبرى موسى وعبد الله الطوخى وصالح مرسى وفاروق منيب ومحمد صدقى ومحمد أبو المعاطى أبو النجا وغيرهم ، هؤلاء أنا لم أتعرض لهم بتاتا بالنقد والتحليل لضيق وقتى .

* هل لك أن تشخص المشكلة التى تواجهها كناقد كانت الحركة الثقافية فى بلاده تتوقع منه مزيداً من العطاء ؟

* المشكلة عندى هى مشكلة كيف أحافظ على التوازن فى أدائى لرسالتى الثقافية .. فأنا أعتقد أن من صميم عملى تعريف القارئ العربى بما يجرى خارج العالم العربى من تيارات فنية وأدبية وثقافية بصفة عامة .

العمل كثير ، والوقت قليل ، والعمر قصير . وهناك مجالات لعشرات النقاد ، لو قام كل منهم بواجبه فى مختلف الاتجاهات ، لأمكن أن نتجنب اختلال التوازن فى ثقافتنا .

* يلاحظ كذلك أنك تتجاهل الكتاب العرب وبينهم من يحقق مستويات عالية فى الإبداع ، وتفضل مانحققه فى مصر .

* حين قمت برحلتى العربية فى مارس – ابريل ١٩٧٦ ، وزرت فيها بيروت وعمان وبغداد والكويت والبحرين والخرطوم ، كان فى برنامجى أن أزور السعودية واليمن ، ولكن مشاغلى حالت دون ذلك . كانت أمامى فرصة ذهبية للاتصال بهذه التيارات الثقافية فى العالم العربى مباشرة وعلى الطبيعة ، ثم إنى جمعت طائفة كبيرة من دواوين الشعر والأدب القصصى كنت عازماً أن أدرسها ، ثم أتعرف من خلالها على حالة الأدب العربى الحديث خارج مصر . ولكن للأسف لم أتمكن من القيام بهذه المهمة . وإذا كنت مقصراً مع كتاب مصر ، فكيف تلومنى على التقصير مع كتاب العالم العربى .

ولكنى آمل أن أجد وسط الأعباء الكثيرة فرصة لدراسة هذه الأعمال فى المستقبل القريب .

* وبالنسبة لكوكبة النقاد الذين شاركوا فى الكتابة النقدية إلى جانبك .

* ربما كان من المناسب أن أقول في هذه المناسبة انى بوصفي ناقداً كنت أحب أن أتناول بالتحليل إنتاج زملائى من النقاد منذ محمد مندور ، لأوضح ماذا يمثل محمود أمين العالم وعلى الراعى وشكرى عياد وأحمد عباس صالح وأمير إسكندر ورجاء النقاش وغالى شكرى وغيرهم فى عالم النقد . إحساسى أن هؤلاء النقاد من الجيل التالى لنا يمثلون اتجاهات محددة فى النقد العربى الحديث يحسن استكناهها والتعريف بها .

* لقد تركز الحديث على الأدب المعاصر ، رغم اهتمامك بالحركة الفكرية منذ القرن الثامن عشر . من هم أيضاً الذين تعتقد أنه كان ينبغى الوقوف عندهم من الرواد ؟

* كنت أحب أن أجد الوقت للتعريف بتراث الأدب العربى الحديث وبمقوماته الأساسية التى تعد بمثابة الأصول ، لأبين للناس ما يمثله أحمد لطفى السيد والعقاد وطه حسين وسلامة موسى والمازنى ومحمد حسين هيكل وزكى مبارك ومصطفى صادق الرافعى وأحمد حسن الزيات وأحمد أمين ومحمد السباعى وعباس حافظ والمنفلوطى وأمين الخولى وغيرهم من قيم أدبية وفكرية ، وماذا تبقى منهم فى وجدان الجيل الحالى . وربما ساعد هذا على كشف اختلال التوازن فى تقييم أبنائنا الذى يجرى على قدم وساق فى وزارة التعليم ، حيث نجد انحيازاً واضحاً لتيارات ثقافية معينة من دون التيارات الأخرى .

* كيف يمكن تحقيق مثل هذا التوازن بالنسبة لتثقيف الطلاب ، ولو أنه قد يخرجنا عن خطنا الأساسى فى الحديث ؟

* إننى أعجب أحياناً لماذا لايقرر على تلاميذ المدارس كتاب من كتب سلامة موسى مثلا ، ويقتصر تثقيف الطلاب عندنا على كتب العقاد وطه حسين ، بل وعلى جانب واحد من العقاد وطه حسين ، وهو إضافتها إلى الأدب الدينى ؟

هناك كتب طه حسين أو العقاد أو المازنى وغيرهم من أعلام العلمانية .

وقد كنت أحب أيضاً أن أرى تلاميذنا وهم يقرأون «آلام فيرتر» فى ترجمة أحمد حسن الزيات ، أو «فاوست» فى ترجمة محمد عوض محمد .

مزاولة الأدب والفن

للدكتور لويس عوض بعض الآراء أو الأحكام حول الأدب والأدباء ، ترد فى تضاعيف مقالاته ، أو فى الأحاديث التى تعقد معه ، تتصل بالتجارب الفنية ، وثقافة الكتاب ، ومواقفهم أو سلوكهم الشخصى فى الحياة .

وبعد أن تعرفنا على جانب من المؤثرات التى خضع لها لويس عوض فى حياته الفكرية ، نستطلع ، فى هذا اللقاء ، بعض هذه الأفكار التى تصدر بالطبع عن رؤية نقدية ، يشق بها إنتاجه الغزير المتصل فى الثقافة العربية ، باقتدار ملحوظ ، التراث القومى والعالمى .

وأول مانود التعرف عليه ، سؤال يتصل بالثورة على التقاليد الأدبية البالية ، التى تمثل أحد المحاور الرئيسية فى أعمال لويس عوض .

* متى يحق للكاتب أو الفنان أن يحطم هذه التقاليد ، التى فقدت كل قيمة ، ويمتلك شرعية التجديد ؟

* لابد للكاتب الناشئ من أساتذة ، ليس بالضرورة أساتذة رسميين ، ولكن يمكن للكاتب الناشئ أن يثقف نفسه بالدأب على قراءة الأدب العظيم ، حتى تتكون عنده ، وتترسب فى وجدانه الأدبى ، مقاييس الفن السامى ، وتصبح عنده نوعا من الطبيعة الثانية ، يترسم خطى العظماء ، إلى أن يستطيع أن يتكلم لغته الخاصة التى تميزه عن الأسلاف . ثم إنه يكتسب منهم ألفة التعايش مع الأفكار العظيمة والعميقة ، التى لابد منها كخامة للفن العظيم ، فهذه هى فائدة التراث ، انه من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون بمثابة أساس الأسمنت المسلح الذى يقوم عليه البنيان الأدبى .

جريدة «الأنوار» ، بيروت ، ٢ سبتمبر ١٩٧٩ .

وفى ماثيو آرنولد كلام كثير عن هذا الموضوع ، أى عن دور التراث فى تكوين مقاييس الأدب والفن عند الفنانين والأدباء . تجد هذا فى بحثه « من هو الكاتب الكلاسيكى؟» .

عندئذ ، أى بعد تبلور هذه المقاييس ، يمكن للفنان أو للأديب أن يثور عليها ، وأن ينقضها إذا أراد ، أو إذا اقتضت ذلك طبيعة الحياة فى عصره .

أما الثورة ، قبل تشرب التراث ، فعبث لاينتج عنه إلا الفوضى والركاكة .

بمعنى آخر سيطر علي عروض الخليل بن أحمد ، قبل أن تثور عليه ، أو تستغنى عنه ، أو تحل محله نظاماً موسيقياً آخر ، أو تعدله . وهكذا فى كافة التقاليد الشعرية والأدبية . لابد أن تقرأ أولاً ، إذا كنت تؤلف الملاحم أو الشعر القصصى ، «الإلياذة» و«الأوديسة» لهوميروس ، و «والإنيادة» لفيرجيل ، و «الكوميديا الإلهية» لدانتى ، و«فاوست» لجوته .

وإذا كنت تشتغل بالدراما لابد أن تقرأ أولا أعمال إسكيليوس وسوفوكليس ويوربيدس وأرستوفانيس وشكسبير وراسين وكورنى وفيكتور هوجو . فحتى المدارس الرومانسية ، كمدرسة هوجو ، تحولت إلى كلاسيكيات بهذا المعنى التاريخى الذى يحدثنا عنه ماثيو آرنولد ، وليس بالمعنى الجمالى أو فلسفة الفن .

الضمير الأخلاقى

* ومتى يستطيع الكاتب الناشئ أن يثق بنفسه وعطائه ؟

* يستطيع الكاتب أن يثق فى نفسه طالما أنه ، كما ذكرت ، يعايش التراث . لأنك تستطيع عندئذ أن تطمئن إلى سلامة تكوينه .

وليس هذا دعوة إلى المحافظة أو السلفية . بل على العكس من ذلك ، أنا من دعاة التجديد ، وتغيير المقاييس وقوانين الفن والأدب ، بحسب تغير الحياة فى العصور المختلفة ، شكلاً ومضموناً ، فما الأدب والفن إلا التعبير عن الحياة ، ولكل عصر منطقه فى الحياة .

ويقابل هذا تكوين الضمير الأخلاقى . لابد فى تربية الإنسان من أن يتشرب الوجدان العام والضمير العام فى الأخلاق ، فيدرك ما الخير ؟ وما الشر ؟ ما الفضيلة ؟ وما الرذيلة ؟

وبعد أن تتكون لديه هذه المقاييس ، يستطيع أن يثور ، وأن ينشئ مقاييسه الجديدة ، أو مقاييس عصره الجديدة .

* تحض الأنباء على التقشف ، لا على اليسر والدعة ورغد الحياة ، من أجل الوفاء لواجباتهم الفنية . فما هى وجهة النظر التى تصدر عنها إزاء ذلك ؟

* تستطيع أن تقول إن هناك نوعين من الكتاب : الخالق ، والمفكر . وثمن الخلق فادح ، وثمن الفكر فادح . الخلق الذى يسمو إلى درجة الخلود أو البقاء ، يقتضى من الفنان أن لاينشئ الفن استرضاء لأذواق السوقة من الناس ، ويلزم الفنان بالتعالى والشموخ على كل مبتذل فى الشعور ، أو الذوق ، إلخ ...

وقبل هذا لايمكن للفنان أن يخلص لفنه إلا إذا استغنى عن جمع المال . وهذا ماقصدت إليه بكلامى عن التقشف .

فى كثير من الأحيان قد يكون ثمن الحياة المريحة على حساب الفن العظيم ، ويجد الفنان نفسه فى محنة الاختيار ، بين طلب الراحة والمتعة المادية ، وبين الاكتفاء بالقيم العليا .

وأنا لست من أنصار التقشف للتقشف ، ولكنى أظن أن الفنان يكون مسلحا بطريقة أقوى ، لو راض نفسه ، منذ البداية ، على قبول الحد الأدنى من الحاجات المعيشية ، ومن أسباب السعادة المادية ، لأن هذا يمكنه من الاستغناء عن بيع فنه فى سبيل المال .

* طالما أننا نتحدث عن مواقف الأدباء ، وهم يشقون طريقهم بالإبداع والثورة على التقاليد الفنية البالية ، فكيف تنظر إلى طراز الفنانين البوهيميين ، الذين يعيشون حياتهم دون الخضوع للقيود ؟

* أنا رجل أؤمن بالاعتدال . وهناك مدرستان للاعتدال : المدرسة الرومانية التى تقول يجب أن تسير فى الوسط ، بين كل الأشياء ، أو كما نقول فى العربية : خير الأمور الوسط .

ثم هناك المدرسة اليونانية فى الاعتدال ، وشعارها الاعتدال فى كل شئ ، حتى فى الاعتدال .

بمعنى أنك لابد أن تكسر قاعدة الاعتدال ، من وقت إلى آخر ، حتى لايصبح الاعتدال رذيلة .

وأنا من أنصار المدرسة اليونانية ، ولكنى ، فى الوقت نفسه ، أتخوف من المدارس القائمة على الجموح والشطط والإسراف ، أو ما تسميه أنت البوهيمية ، سواء فى السلوك أو فى الفكر أو فى العاطفة ، وهو مظهر من مظاهر انعدام التوازن فى نمو الإنسان .

وأنا لا ألجأ إلى الإدانة ، لأنى أعتقد أن منبعها أمراض نفسية ، وربما بيئية ، وقد لايكون الفنان مسئولاً عنها .

ومن الفنانين من يتعاطى الحشيش ، أو يسرف فى الخمور ، أو يعالج الوحى بالمخدرات النباتية والكيميائية ، ومنهم من يسرف فى الجنس ، ومنهم من يرفض الخضوع لأى نمط متعارف عليه فى الفكر والسلوك .

وهذه حالات من التمرد أو اليأس أو الهروب ، بحسب الحالة ، وكلها أمراض متعددة ، ويتعرض لها الفنانون والأدباء أكثر من غيرهم من الناس ، بسبب أن جهازهم العصبى أكثر حساسية ، وبسبب أن خيالهم أقوى وأغزر ، وربما بسبب أنهم أكثر نرجسية من سواهم ، ولاسيما الأدباء والفنانون المشتغلون بالخلق ، وليس بالفكر والنقد أو بالدراسة .

ومع كل هذا ، فلا ينبغى أن نقسو فى الحكم ، بل ينبغى أن نعالج هذه المواقف المتطرفة بنشر فلسفة الاعتدال والتوازن ، فى الحدود التى لاتجعل من الأحياء مجرد أوتوماتونات ، كالمخلوقات الآلية ، إذ لابد من أن يتميز الإنسان بالقدرة على اعمال حرية الإرادة ، أو بالقدرة على الاختيار ، وبمزاولة الحرية ، وهذا مايفرق الإنسان عن الحيوان ، الذى لايعرف إلا الجبر ، ويتبع ناموس الغرائز . حتى التحكم فى الغرائز يحتاج إلى درجة من القدرة على الاختيار .

فأنا ضد التزمت ، ولكنى لا أؤمن بترك الغرائز والعاطفة والخيال بلا حدود .

حتى فهمى للثورات الأدبية والفنية ، لاأقرها كمجرد حركات تمرد مطلق ، على كل قاعدة أو نظام ، ولكنى أقرها إذا نبعت من إدراك كامل لجمود القوانين التى تحكم الأدب والفن ، ومن إرادة للتغيير ، وإشاعة الحيوية فى الأدب والفن .

وأكثر الفنانين البوهيميين ، فى تاريخ الأدب ، استهلكوا أنفسهم بسرعة . ونموذج هذا مثلا الشاعر رامبو ، الذى كف عن العطاء بعد سن الحادية والعشرين .

ولكنى أحب أن أنبهك إلى شئ هام ، وهو أن بعض الفنانين والأدباء نجدهم بقدر ما هم بوهيميون فى الحياة ، منضبطين تماما فى مزاولة أدبهم وفنهم .

مثال ذلك أوسكار وايلد وبودلير . ولذلك هناك تفاوت بين درجات البوهيمية وأنواعها .

وهناك من الأدباء والفنانين من يصدق عليهم قول أوسكار وايلد عن إحدى النساء أنها تعشق الفنانين أكثر مما تعشق الفن .

وهناك من الفنانين من يهمه أن يتخذ سمت الفنان ، من دون إنتاجه .

وتستطيع أن تقول ، بوجه عام ، إن للفنانين والأدباء رخصة أوسع مما يتمتع به الرجل العادى . حتى أعظم الشعراء ، مثل شكسبير ، معروف أن حياته كانت لاتخلو من الجنوح والجموح ، فقد اشتهر بالشذوذ الجنسي ، وسوناتياته كلها فى غزل المذكر ، كما أنه معروف عنه أنه مات من فرط الإسراف فى شرب الخمر ، فأصيب بتلف الكبد ، وبعد سكرة مهولة فى آخر أسبوع من حياته دهمته الحمى التى قضت عليه .

حتى دانتى العظيم أحب فى شيخوخته بنتا فى سن التاسعة ، ومثله جوته العظيم .

ومع ذلك فهؤلاء الناس اشتهروا بالصفاء فى أدبهم ، وبالتوازن وعمق الرؤية .

السقوط فى أحشاء المجد

لايرتبط الدكتور لويس عوض بالمسرح كناقد فقط ، يتابع الحركة المسرحية فى مصر وأوروبا بوعى كبير ، وإنما يرتبط به ككاتب مسرحى أيضا ، صدرت له فى القاهرة سنة ١٩٦١ ، عن دار إيزيس ، مسرحية «الراهب» ، التى تعد من الأعمال الفنية المتقدمة فى رصيدنا المسرحى المعاصر ، لكثرة ماتتضمنه من قيم فكرية وفنية ، فى الموضوع والبناء ، لاتفقد قيمتها إذا ترجمت إلى اللغات الأجنبية .

تتناول المسرحية ثورة الراهب المصرى أبانوفر ضد إمبراطور روما لوشيوس دومتيوس دومتيانوس ، الشهير بآخيل ، حول سنة ٢٩٦ ميلادية ، للتخلص من الحكم الرومانى ، دفاعاً عن الوطن ، وحماية استقلاله .

والحديث التالى مع لويس عوض ينصب حول هذه التجربة الفنية الوحيدة ، التى لم يتح لها أن تسطع على منصة المسرح ، واقتصر وجودها على الكتاب ، ثم نعرض لبعض ما يتصل بهذا العمل الفنى من مواقف ورؤى .

* فى بداية هذا اللقاء ، أود أن تذكر للقراء ماهى القيم الفكرية والفنية التى حاولت طرحها فى مسرحية «الراهب» ؟

* بالنسبة للقيم الفنية أنا لم أكتب «الراهب» لأنحاز إلى اتجاه ضد اتجاه ، أو لأعلم الناس قوانين الدراما . كل ما فى الأمر أنى التزمت فيها بما تعلمته من قوانين الدراما على أكبر الكتاب والنقاد ، وربما كانت فيها آثار رومانسية فى المضمون .

جريدة «الصياد» ، بيروت ، ٩ نوفمبر ١٩٧٩ .

أما من ناحية الشكل أو البناء المسرحى فلا أظن أنى خرجت كثيراً عن العرف المسرحى المستقر عند اليونان من جهة ، وعند شكسبير من جهة أخرى ، رغم أن شكسبير خرج قليلاً عن القواعد اليونانية .

أما من ناحية القيم الفكرية . فربما لخصت لك الموقف بقولى إن مؤسسة المسرح فى مصر كانت قد قررت عرض «الراهب» فى المسرح القومى ، واختارت لذلك المخرج الكبير عبد الرحيم الزرقانى . وحين جاء وقت إخراج المسرحية طلب منى الأستاذ الزرقانى أن أتوسع فى موضوع الحب القائم بين الراقصة مارتا والراهب أبانوفر فاعتذرت له قائلاً : «إنى لم أكتب تاييس» .

وفى تصورى أن الفكرة الرئيسية فى تراجيديا «الراهب» هى البحث عن روح مصر الحقيقية . هل هى مجسدة فى أبانوفر ، أم مجسدة فى مارتا ؟

يخيل إلىّ أن هذا هو الجوهر الذى بنيت عليه المسرحية .

* هل يمكن أن نتعرف على مراحل الإبداع الخاصة بهذه المسرحية ، وعلى بعض رموزها ؟

* أعتقد أن أول اختمار لشخصية الراهب أبانوفر ، ولموضوع الراهب ، تم فى عقلى وخيالى أيام كنت فى المعتقل ، من مارس (آذار) ١٩٥٩ إلى يوليو (تموز) ١٩٦٠، وكنت دائما أحس بصورة غامضة أنى أصور جمال عبد الناصر ، ليس جمال عبد الناصر المعروف ، ولكن جوهر شخصيته ، كنموذج من نماذج البطل التراجيدى الذى يحمل سر سقوطه فى أحشاء مجده .

ولاداعى للوقوف عند تفاصيل ، لأنه فى المظاهر الخارجية فقط ، وهناك اختلافات كبيرة بين الشخصيتين ، ولكن فى تصور الوطنية والاستقلالية وحركات التحرير ، فهناك قاسم مشترك أعظم بين الشخصيتين .

وهذا القاسم المشترك الأعظم يمكن إيجازه فى فكرتنا عن فرعون كبطل ملحمى ، يتحول فى منطق رجل المسرح إلى بطل تراجيدى .

وبعد أن خرجت من المعتقل ، أخذت أتوسع فى قراءة تاريخ مصر الثورى ، ولاسيما فى الفترات المجهولة ، كحركات التحرير من الإمبراطورية الرومانية وغيرها . وانجذبت بشدة إلى عصر الشهداء ، بوصفه تربة خصبة لظهور أمثال هذه الشخصيات القلقة الجبارة ، التى اختلط عندها حب الحرية بالعقيدة الميتافيزيقية .

وأيضا لا داعى للوقوف هنا أمام تفصيلات . فليس هناك فرق كبير بين أن تكون العقيدة دينا جديداً من نوع أو من آخر .. ويستوى أن تكون المسيحية ، أو القومية العربية .

ولاتنسى أن أبانوفر كان وثنيا أكثر منه مسيحيا . كذلك لاتنسى أن جمال عبد الناصر كان فرعونيا ، رغم كثرة كلامه عن العروبة ، وبرغم دعوته الدائمة للعروبة .

والحيرة التى وقعت فيها شخصياً هى الحيرة الروحية بين قيم الحب الأبدى والسلام الأبدى ، كما نجدها فى شخصية مارتا (مصر) من جهة ، وبين شخصية البطل القاسى على نفسه ، القاسى على الغير .. الهائج دائماً ، فلا يعرف لحظة من سكون .

أى سبيلين هو طريق خلاص مصر ؟

ويخيل إلىّ أنى وفقت إلى إيجاد مركب فى نهاية المأساة ، باستمرارية الأمل ، ممثلاً فى فكرة البطل حين يقدم نفسه قربانا للروح المناقضة له ، وهى روح مارتا .

وفى تصورى أن هذه ذروة البطولة والسمو فى شخصية أبانوفر ، وهى إدراكه ، بعد أن ضاع كل شئ ، أن إنقاذ روح مصر الدائمة ، أهم من بقائه هو كرمز من رموز التحرير .

وأحب أن أقول أن هذه الحيرة الروحية عندى ليست وليدة هذه الفترة بالذات ، لأنها أقدم من ذلك بكثير ، وتجد التعبير عنها فى شخصية حسن مفتاح فى رواية «العنقاء» ، حيث هناك أيضا الانقسام ، فى شخصية حسن مفتاح ، بين الزعيم الدموى ، وعاشق منى ربيع ، وهى المقابل لمارتا فى «الراهب» .

هذه الحيرة بين العنف والوداعة ، أو بين الحرب والسلم ، أو ما يصطلح عليه بالمقاومة السلبية ، كانت دائماً تشغل تفكيرى .

كيف يتم التحرير .. أو التغيير الاجتماعى ، دون إراقة الدماء ، مع إدراك كامل أن منطق الحياة يتضمن ضرورة الشر لبلوغ الخير .

المعابد والبيوت

* تذكر أنك فى مسرحية «الراهب» انتفعت باللغة العربية كعنصر تشكيلى ، فهل لك أن تشرح هذا الاستخدام الفنى للغة ؟

* اللغة الفصحى فى المسرح التاريخى قد تكون نافعة فى يد الفنان ، وأنا حاولت استغلال البلاغة العربية فى التعبير الشامخ ، لأن اللغة العربية تمثل عندى ، ككافة اللغات القديمة ، ألواح الرخام التى تبنى بها المعابد . ونحن لانبنى المعابد بالطوب الأحمر ، وفى الوقت نفسه لانبنى البيوت بالرخام .

التاريخ والأسطورة

* لك رأى بالنسبة للتناول الفنى للتاريخ ، عرضته فى أكثر من مقال ، مفاده ضرورة التزام الفنان بالوقائع ، أى التقيد بالتاريخ ، وتقتصر الحرية فى التفسير .

* لا أزال عند هذا الرأى ، لأنه ليس من حق الكاتب الذى يتخذ من الأحداث التاريخية خامة له أن يعبث بوقائع التاريخ .

إنما يقف حقه فى الاجتهاد عند التفسير وإعادة التفسير ، وهو مانسميه الرؤية .

مثال ذلك إذا كان هنرى الثامن قد أعدم زوجته أمبولين بتهمة الخيانة الزوجية ، فمن الممكن للأديب أو للفنان أن يجتهد فى البحث عن دوافع أخرى للإعدام ، ولكن ليس من حقه أن يصور للناس أن هنرى الثامن لم يعدم زوجته ، أو أن زوجته أفلتت من الإعدام ، أو أن الزوجة هى التى أعدمت زوجها هنرى الثامن !

ونفس هذا الكلام يقال فى الأساطير فى أحداثها الأساسية .

ومن الممكن للكاتب أن يتجهد فى الفرعيات ، بإضافة أو تعديل مشاهد فرعية فى الأسطورة . إنما إجراء تغيير أساسى فى الأسطورة أو فى وقائع التاريخ ، فهذا مرفوض .

لابد من المحافظة على الملامح الأساسية للأسطورة ، ولوقائع التاريخ .

إن جوهر أسطورة بيجماليون مثلاً أن الفنان يصنع شيئًا ، ثم يعشق ماصنعت يداه ، بما يتضمنه هذا من عشق الذات ، والتأله ، والنرجسية .

فليس من حق الفنان أن يتصور أن بيجماليون بعد أن خلق جالاتيا كرهها ، لأنه ، فى هذه الحالة ، يكون قد وضع أسطورة أخرى .

وهذا من حق الفنان طبعا ، ولكنه لايكون عندئذ قد تناول أسطورة بيجماليون .

* كيف تنظر إلى مسرح ينهض الصراع فيه بين القوى الخارجية المختلفة ، وليس داخل النفس الواحدة ؟

– إذا كان الصراع خارجيًا يكون مسرحًا ملحميًا ، وهو فن جديد بدأه بريخت . إنما المسرح التقليدى ، المتعارف عليه ، هو القائم على الصراع داخل شخصية البطل .

ماكبث مثلا مأساته ليست فى أنه قتل ملكه دنكن ، إنما هى فى الصراع القائم فى داخل نفسه بين الخير والشر .

إن الصراع بين ماكبث وبين الملك لا يعدو أن يكون المناسبة الخارجية لإظهار الصراع الداخلى .

تغيير العالم أو تغيير الأفكار

يتعرض كل كاتب ، خلال حياته الأدبية ، لعدد من التحولات الفكرية والفنية ، التى تؤدى إلى مزيد من الاستبصار بالحياة والفن ، يتخطى بها مراحله السابقة ، خاصة حين يعيش هذا الكاتب فى عصر - من نوعية عصرنا الراهن - يزخر بالأحداث المتصارعة ، التى لاتحتمل التسلسل الطبيعى البطئ للأشياء والمواقف .

وفى هذا اللقاء مع الدكتور لويس عوض نتعرف على نوعية هذه التحولات ، منذ بداية حياته الأدبية فى الثلاثينيات ، أى قبل مايزيد عن أربعين سنة ، قدم فيها لويس عوض للثقافة العربية المعاصرة مجموعة من المؤلفات المتميزة ، باللغة العربية واللغة الإنجليزية ، فى مجالات الخلق ، والنقد والترجمة ، يبلغ عددها نحو ثلاثين كتاباً ، شاركت فى تثقيف أكثر من جيل من القراء والكتاب ، بما انطوت عليه من أفكار ثورية جديدة ، تناهض القيم والآراء التقليدية البالية ، التى تنحدر من العصور المظلمة .

عن هذه التحولات ، فى حياته الفكرية والفنية ، يقول لويس عوض ، استكمالاً لحديثه ، الذى نشر فى العدد الفائت من «الصياد» ، وتناول فيه مسرحيته «الراهب» وبعض القضايا المتصلة بها ..

* أنا لا أدرى إذا كنت أسمى ماجرى من تطور فى أفكارى تحولات حقيقية ، أم مجرد تطور طبيعى سببه التقدم فى السن ، وازدياد التجارب المعاشة ؟

ولعل أهم تطور أستطيع أن أرصده هو أنى بدأت حياتى شاباً مليئاً بالحماسة لإصلاح العالم ، وكنت فى ذلك مسرفاً فى التفاؤل أو متفائلاً بلا حدود ، أرى إمكانيات

مجلة «الصياد» ، بيروت ، ١٦ نوفمبر ١٩٧٩ .

التقدم أكثر مما أرى العقبات فى سبيل التقدم ، فكانت درجة الحلم عندى أكبر من درجة إدراك الواقع .

وأعتقد أنى ، درجة درجة ، بدأت أستيقظ إلى ما فى هذه النظرة من إسراف فى التفاؤل ، وإلى حقيقة العقبات التى تحول دون تغيير العالم ، أو تغيير الأفكار ، أو تغيير معتقدات الناس ، بالسرعة التى يحلم بها المثاليون .

ولا أعرف إذا كان هذا اقتراباً من الواقعية ، أم أنه نتيجة بيولوجية لفقدان الحيوية المتدفقة التى يأتى بها عادة التقدم فى السن .

وربما كانت هناك مراحل فى حياتى أستطيع أن أذكر أنها تعد بمثابة علامات طريق فى هذا التطور ، أولها كان سنة ١٩٤٧ ، أى بعد عشر سنوات من بداية حياتى الأدبية العامة ، باعتبار أنى تخرجت فى الجامعة سنة ١٩٣٧ ، ولنضرب صفحاً عن اجتهاداتى السابقة(١) .

لعلك تلاحظ أن فترة ٣٧ إلى ٤٧ كانت الفترة التى كتبت فيها ديوان «بلوتولاند» ، و «مذكرات طالب بعثة» ، ودراساتى عن الأدب الإنجليزى الحديث ، وترجمت فيها هوراس وشيلى ، وختمتها برواية «العنقاء» التى تعد نهاية هذه الفترة ، ولنضرب صفحاً أيضاً عن ترجمتى لصورة دوريان جراى لأوسكار وايلد التى تقع فى هذه الفترة ، ولكنها كانت بنت الظروف ، لأنها جاءت بناء على طلب وإلحاح من أستاذنا طه حسين ، أيام أن كان مستشاراً لدار الكاتب المصرى ورئيساً لتحرير مجلتها .

فتلاحظ أن تلك هى الفترة التى ناديت فيها بثورة العروض ، نظرياً وعملياً ، وقمت فيها بتجربة الإنشاء الأدبى شعراً ونثراً باللغة العامية كأداة يمكن أن تجاور اللغة الفصحى ، وليس بالضرورة كبديل لها ، وهى أيضا الفترة التى بلغت فيها دعوتى لاقتران الفن بالحياة ، أو بالدعوة للأدب فى سبيل المجتمع ، ذروتها .

تلك هى الفترة التى أرسيت فيها المنهج التاريخى فى النقد الأدبى ، وقد كان ذلك فى نظرى استكمالاً لمنهج تين ، مطعماً بثورية القرن العشرين ، باعتبار أن تين كان من أسبق الدعاة لدراسة الأدب كتعبير عن العصر ، والبيئة ، واللحظة ، ولكنه كان خالياً من الثورية ، وهدم أو تغيير القيم ، وهذا الهدف هو الذى كان الطابع العام لنهجى التاريخى فى الفترة مابين ٣٧ - ٤٧ .

---

(١) للويس عوض كتابات سابقة ترجع إلى مطلع الثلاثينيات ، من أهمها عدة مقالات عن العقاد نشرت فى مجلة «النهضة الفكرية» القاهرية فى عدد ٢٩ فبراير ١٩٣٢ وما بعده ، وقصة «إحساس الحب الأولى» ونشرت فى ٧ أغسطس ١٩٣٢ فى جريدة «الإنذار» وهى جريدة أسبوعية ، كانت تصدير فى المنياهاتيك الأيام . (ن . ف .) .

* هذا عن المرحلة الأولى ، ماذا عن المرحلة التالية ؟

* من ٤٧ إلى ٥٧ تستطيع بوجه عام أن تقول إنها كانت عودة إلى الانصراف التام إلى الأبحاث الأكاديمية ، وتلاحظ أن أغلب أعمالى فيها كانت باللغة الإنجليزية ولم تترجم إلى العربية ، دون أن أفقد الأسس التى بنيت عليها منهجى التاريخى . ولكن يلاحظ فيها العناية الشديدة بالتأصيل الأكاديمى الذى يجعل من إنتاج هذه الفترة إنتاجًا لخاصة المثقفين .

وكل ما بقى من تدفق ثورى ، فى هذه الفترة ، ظهر فى مقالاتى فى جريدة «الجمهورية» ثم جريدة «الشعب» ، وإن كانت لفترات موقوتة وقصيرة ، لأنها لم تزد عن أربعة أشهر فى «الجمهورية» ، ونحو سنة فى «الشعب» .

* هل ثمة مراحل أخرى بعد ذلك تميزت بتحول أو اهتمام معين يمكن رصده ؟

* فى سنة ٥٩ - ٦٠ أثناء فترة اعتقالى استفدت من تجربة الاعتقال ، لأنى كنت كثير التأمل فى السلوك الإنسانى ، والدوافع الإسانية ، والطبيعة البشرية . فكنت دائمًا أحاول أن أفسر ضراوة العدوان الذى يوقعه إنسان بإنسان ، دون سبب مفهوم . وربما لسوء الحظ كنا نتعرض فى المعتقل لسلوك ضباط وحراس أبسط مايقال فيهم أنهم من الشواذ المشوهين نفسيًا ، القادرين على الإيذاء المجانى .

وخرجت بالدرس التالى ، وهو أن عناصر الشر ، لا أقول أقوى من عناصر الخير عند الإنسان ، ولكنها قد تكون كذلك فى ظروف تاريخية أو بيئية معينة ، مما جعل التفاؤل بغير حدود فى إصلاح المجتمع شيئا قريبًا من الوهم .

وبالتالى فقد خرجت بالإحساس بأن إصلاح العالم حلم كبير ، أكبر من طاقات أى مفكر . وإصلاح الطبيعة البشرية أيضا حلم كبير ، أكبر من طاقات أى مفكر . بل إن إصلاح المجتمع - أى مجتمع - ممكن ، ولكنه ليس من عمل فرد أو جيل واحد ، إنما يأتى نتيجة لجهود عدد عظيم من الناس ، عدد عظيم من المصلحين ، وإلى تعاقب أجيال عديدة من المؤمنين بالأفكار الإصلاحية .

ولم تعد المسألة فى نظرى هينة ، بحيث إنك لو غيرت الأسس الاقتصادية للمجتمع تغيرت طبيعة الإنسان ، أو جوهر الحياة الاجتماعية .

ولعلك تعرف أن نفس هذه الأزمة كانت لها جذور فى نفسى فى سنة ٤٧ ، أيام أن كتبت «العنقاء» ، وهى رواية تدور حول فلسفة التغيير ، وكيف يجرى .

والنتيجة التى خرجت بها فى سنة ٤٧ هى أن العنف شر مهما كان لامفر منه فى بعض الأجيال كالثورات .

هذه هى الخلاصة التى عبرت عنها رواية «العنقاء» .

وتستطيع أن تقول إن هذا المعنى تبلور أكثر فى نفسى خلال تجربة المعتقل التى أكدت لى أن عناصر الخير فى الحياة وفى الضمير الإنسانى فى الأغلب عناصر سلبية ، وإن عناصر الشر عناصر إيجابية عدوانية ، وأنه من أسهل الأمور على الشر أن يرهب الخير فى البشر ، فيجعل الأخيار مشلولين مهما كثر عددهم بالنسبة لعدد الأشرار .

وبهذا المعنى تستطيع أن تقول إنى ، حتى بعد تجربة المعتقل ، لم أفقد تفاؤلى بوجه عام ، لأنى كنت ولازلت أعتقد أن الطبيعة البشرية فى جملتها خيرة ، وكل ماحدث هو أنى اكتشفت أن الخير منزوع السلاح أمام الشر ، وبالتالى يمكن قهره فى ظروف تاريخية سيئة .

وهذا يفسر فترات مظلمة من تاريخ البشرية ، كفترة النازية فى ألمانيا مثلا ، وكيف استطاع قلة من النازيين الألمان أن يقهروا الشعب الألمانى فى مجمله ويحركوه بالإرهاب ، وتحت عامل الخوف ، إلى الاستسلام للفكر والعمل العدوانى ، ثم إلى المشاركة فيه .

ولايعنى هذا أنى تخليت عن إيمانى بمستقبل الإنسانية ، فأنا لازلت أعتقد أن الإنسانية بوجه عام فى تقدم أكيد ، قد لايكون متصلا ، وقد تشوبه انتكاسات ، ولكن فى صورته العامة يسير فى مجرى أكيد نحو الرقى ، ولكن عنصر الزمن هام جداً فى تبلور التغيرات الحضارية أو الرقى الحضارى ، الذى جعل إنسان اليوم يرفض أفكاراً أساسية كان يقبلها إنسان الماضى ، كفكرة استرقاق الإنسان للإنسان بالمعنى القانونى ، أو كفكرة استرقاق الرجل للمرأة بالمعنى القانونى ، أو كفكرة استرقاق الوالد للولد أيضا بالمعنى القانونى ، أو كفكرة تغيير معتقدات الناس بالعنف والقهر ، أو نشر الأديان بالقهر .

وبطبيعة الحال لاتزال هناك بقايا من الرق والقهر فى المجتمعات البشرية ، حتى أكثرها تحضراً . ولكن بلاشك ان هناك تطوراً حقيقياً فى القيم الحضارية ، منذ الحضارات القديمة إلى الحضارات الحديثة .

فنحن نستنكر الآن محاكم التفتيش ، الضمير الإنسانى كان ولا يزال ينظر إلى البربرية النازية باستنكار ، حتى فى صورها المخففة كالماكارثية ، بل الحكم

الديكتاتورى نفسه أصبح مرفوضًا فى أكثر بلاد العالم ، وفى كل يوم نرى طغاة يتهاوون .

ولذلك فما يأمل فيه الإنسان من انتصار الخير على الشر ، ومن التقدم والرقى فى المجتمع ، أو على النطاق الإنسانى ، مرهون بتغير قيمه الحضارية ، وهذا التغير حادث ، ولكنه بحاجة إلى أجيال متعاقبة ، وإلى جهاد مصلحين فى المجتمعات المختلفة .

ومع هذا أعود فأقول : هل هذا فقدان للثورية بحكم التقدم فى السن ، أم أنه نتيجة النضوج بحكم التقدم فى التجربة ؟

عبد الناصر والعرب

تجربة الناقد المصرى الدكتور لويس عوض مع الصحافة ليست وليدة الأمس ، ولا هى تجربة سطحية لاتتجاوز الحفنة من المقالات النقدية التى ينشرها أى أديب فى أية صحيفة يومية أو مجلة أسبوعية ، إنما للدكتور لويس عوض ماض عريق مع الصحافة وصل به إلى حد التفكير فى إنشاء مجلة أدبية خاصة به . المحاولة الأولى جاءت فى أواسط الخمسينات عندما حاول إصدار مجلة «إيزيس» الثقافية . أما المحاولة الثانية فلقد تمت فى فى أواسط الستينات عندما بدأ التفكير فى ترشيحه رئيساً لتحرير مجلة «العصر» الصادرة عن مؤسسة «الأهرام» .

هذا لقاء مع الدكتور لويس عوض ، يتحدث فيه عن هاتين المحاولتين ، وقد جاء الحديث على درجة كبيرة من الأهمية ، ليس لأنه يسجل حدثًا من أحداث حياتنا الأدبية المعاصرة وحسب ، بل لأنه يتضمن أيضا آراء الدكتور لويس عوض فى النقد الأدبى ، ولأنه يقدم تصوراً واعيًا لما يجب أن تكون عليه المجلة الثقافية . أضف إلى ذلك أهمية الظروف التاريخية والسياسية التى أجهضت المحاولتين وسط جو من الملابسات الغامضة .

* كنت تعد العدة سنة ١٩٥٤ لإصدار مجلة ثقافية شهرية تحمل عنوان «إيزيس»، ولكن إدارة المطبوعات فى مصر رفضت التصريح بها .

وفى منتصف الستينات أيضا تردد ، فى الحركة الثقافية ، أنك سترأس تحرير مجلة تصدر عن «الأهرام» ، عنوانها «العصر».

مجلة «الصياد» ، بيروت ، ٢١ ديسمبر ١٩٧٩ .

فهل لك أن تفتح الآن للتاريخ الأدبي – بعد كل هذه السنوات التي مضت – هذه الصفحة المجهولة ، مبينا تصورك النظرى لهاتين المجلتين اللتين تعدان بلا ريب في حساب خسائر الثقافة المصرية والعربية ؟

* تصورى لمجلة «إيزيس» أنها كانت ستبدأ حيث انتهت مجلة «الكاتب المصرى» سنة ١٩٤٧ ، ولعل هذا أيضا كان تصورى لمجلة «العصر» ، مع اختلاف الزمن طبعاً ، فأنا ممن يؤمنون بأن مشكلة المشاكل في مصر الحديثة هي مشكلة انقطاع التواصل الثقافي ، في أزمنة معينة ، بيننا وبين أوروبا والعالم الخارجي كله .

وفي رأيي أن المعاصرة لايمكن فصلها عن تصور المصريين لتقدم مصر ، مهما كان اهتمامنا بالتراث ، فأعتقد أن الإنسان من واجبه أن ينظر إلى الماضي ليستبقيه ، وأن ينظر إلى المستقبل ليجدد الأمل في نفسه . ولكن يجب أن يكون تركيزه على الحاضر ، وعلى العصر الذي يعيش فيه ، وعلى أرقى صور الثقافة والحضارة في عصره .

فإذا أضفت إلى هذا أني أعتقد أن أرقى صور الحضارة في أي عصر من العصور هي ، في المقام الأول ، تجسيد لخير ما في التراث الإنساني عبر القرون ، وعبر الحضارات المتعاقبة ، منذ اكتشاف النار ، واختراع العجلة ، وكل ما وصل إليه الإنسان بالفكر ، أو بالعلم ، أو بالوجدان ، أو بالتجربة ، أو بالمشاهدة .. كل هذه تنوب سلبياتها في الزمن الماضي ، وتبقى إيجابياتها في أرقى حضارة معروفة ، في أي عصر من العصور .

أما المتخلفون فهم يركزون على سلبيات الماضي ، ويمجدونها ، ويعدون كل سلف صالحًا ، فيما يشبه عبادة الأسلاف . وهذا نوع من الثقافة البدائية التي عرفتها الإنسانية في عصور ما قبل الحضارات ، حين كان أبناء القبيلة يعبدون أرواح أسلافهم .

والأسلاف ، في نظرى ، مثلنا ، فيهم الأوغاد والمنحطون ، وفيهم أهل الرقى والاستنارة ، وفيهم الجهلاء والمشعوذون ، وفيهم كل ماتراه من حولك من ألوان الطيف في الفكر والفعل ، وبالتالي فليست لهم قداسة خاصة .

ومع ذلك فلابد من اهتمام كل شعب بتراثه ليعرف هويته ، ليعرف أنه ليس لقيطا أو بغير أنساب ، ولا سيما الشعوب ذات التراث الخصب ، دون أن يصبح أسيرا في أيدى الأسلاف .

وهذا هو المعنى فى تفكيرى فى تحمل مسئولية هاتين المجلتين . وفى الحقيقة هناك فرق فى التفاصيل ، لأن مجلة «إيزيس» كانت فكرة شخصية من جانبى .

ولعلك تلاحظ من اسمها الفرعونى ، كاسم «الكاتب المصرى» التى كان يديرها طه حسين ، أنها أيضا كانت تحمل اسما مصريا ، ومن هنا تستطيع أن تستشف فى الحالتين فكرة تأصيل الوطنية المصرية ، والثقافة المصرية ، دون انسلاخ عن الواقع المعاصر .

أما فى مجلة «العصر» فقد بدأت الإعداد لها بناء على اقتراح الأستاذ محمد حسنين هيكل لمجلة شهرية تصدر عن الأهرام فى آخر ١٩٦٥ . وكانت الفكرة فيها أن يكون فى كل شهر ممثلا فيها كاتبان أو ثلاثة من أقطاب الفكر والأدب العالمى ، يكتبون بأقلامهم خصيصا للمجلة ، ويترجمون إلى العربية . وبهذا نوجد جسرا مع الثقافة المعاصرة شهراً بشهر ، وتكون مهمتى هى طرح القضايا والاهتمامات المعاصرة على الكتاب الأوروبيين والأميركيين ، ليتناولوها فى مقالاتهم بالبحث .

وبالفعل اتصلت بسارتر وروجيه كايواه وجارودى وأراجون وميشيل فوكو وانجوس ويلسون ، بل وبهنرى كيسنجر ، وغيرهم عديدون ، ليكتبوا مقالات فى مجلة «العصر» فى موضوعات محددة . وقد استجاب من هؤلاء عدد كبير ، فأرسلوا إلىّ بمقالاتهم خلال عام ١٩٦٦ .

وأذكر أن الموضوع الذى وعد كيسنجر بالكتابة فيه كان «إمكانيات السلام فى العصر النووى» .

وبالنسبة للكتاب المصريين ، فقد استكتبت بوجه عام كل الأعلام الذين يمثلون الاستنارة فى الفكر ، وكان من المفروض أن يكون يوسف فرنسيس سكرتير تحرير المجلة ، وظل يعمل معى فى الإعداد للتصميم وبعض الماكيتات عدة شهور .

ثم جاءت نكسة يونية (حزيران) ١٩٦٧ ، فأحسست بأن كماشة الرقابة تطبق على الفكر المصرى ، وكان هيكل يستعجلنى للصدور ، ولكنى اتخذت قراراً ، واعتذرت له ، لأنى لا أستطيع أن أتحمل مسئولية قيادة مجلة ثقافية فى ظل رقابة خانقة .

وبهذا انتهى الموضوع .

* يوحى كلامك بأن «العصر» كانت تحقيقًا لأمل «إيزيس» فما هى الأسباب التى جعلتك تختار اسما جديداً ، غير الاسم القديم ؟

* كان هناك شئ استجد فى المجتمع العربى ، هو الذى جعلنى أعدل عن الاسم القديم «إيزيس» إلى اسم «العصر» ، لأن قضية القومية العربية كانت مطروحة بعنف فى العالم العربى ، وأنا ، كما تعلم ، أعجز دائمًا عن فهم المقولات الغيبية جميعا ، بما فيها مقولة القومية العربية ، فخشيت أن يساء تأويل الاسم الأول ، اسم «إيزيس» ، فيعتقد الناس أن المجلة مخصصة للدعوة الإقليمية ، بينما كنت أفكر دائمًا ، ومنذ مرحلة ١٩٥٤ ، فى أن «إيزيس» ذات الحجاب كانت دائمًا رمزًا للحكمة ، وأن مهمة الإنسان هى إماطة النقاب وراء النقاب ، حتى يصل إلى أسرار الحكمة ، أو مايسمى فى الأفلاطونية المصرية الباب الداخلى .

وهذه التحسبات لم تكن موجودة فى المجتمع المصرى فى أوائل ثورة ١٩٥٢ ، حين كان يعرف المصريون أنهم مصريون ، مع حسن الجوار مع العرب ، والتضامن العربى ، وكل هذه المعانى التى كانت مستقرة فى نفوسنا طوال تاريخنا .

أما حكاية الاندماج العربى ، وفقدان الهوية المصرية ، فكانت فى ذلك الأوان ، أى قبل سنة ١٩٥٦ ، شيئا غريبًا على العقلية المصرية ، ولم تستجد علينا هذه الدعوة إلا بعد بروز عبد الناصر كبطل قومى ، التفت حوله آمال العرب ، فوقع أسيرا لها .

أما قبل ذلك فتجد عبد الناصر نفسه يعبر عن معتقداته فى «فلسفة الثورة» التى تحدثنا عن الدوائر الثلاث : العربية ، والإفريقية ، والإسلامية ، باعتبار مصر مركز هذه الدوائر ، مما يجعل لمصر مقاما خاصًا فى كل هذه المجموعات، ويجعل الدعوة العربية ، كالدعوة الإفريقية ، كالدعوة الاسلامية، فى نظره ، ليس فقط متساوية ، ولكن بمثابة المجال الحيوى لمصر .

وربما هذا ما جعل بعض إخواننا العرب فى أيام الوحدة يتهمونه بأنه آخر الفراعنة .

* هذا عن الجانب المتصل بالوقائع العامة . ماذا عن الجانب المتصل بشخصك ، الذى أدى إلى التوقف عن خوض التجربتين؟

* تستطيع أن تقول إن من مشاكلى الرئيسية أنى عاجز تماما عن التعامل مع الرقابة ، أو الاعتراف بها . وقد كان من أسباب وثباتى الفكرية أنى كنت دائمًا أتجاهل الرقابة ، سواء كانت رقابة حامل القلم الأزرق ، المعين من الحكومة ، أو رقابة الرأى العام الجاهل ، الذى يرهب المفكرين فى كثير من الأحوال .

وأنا من الطراز الذى يفضل الصمت عن قول أنصاف الحقائق، أو عن التعبير عما لا أعتقد . وأنا أعتقد أن شرف الكاتب معلق بهذا الأمر ، فالكاتب الذى يقول ما لا يعتقد لا يفترق عندى عن البغى التى تبيع الحب أو الولاء لمن يدفع الثمن، وهذا هو البغاء الفكرى.

أما خضوع الكاتب تحت تأثير الإرهاب، فهو عندى بمثابة الرق، الذى يجعل الإنسان متاعا، مجردا من الإرادة ، ليتصرف فيه الغير.

ولكن ، بوجه عام ، أنا ممن يعتقدون أن على مهنة القلم مسؤولية خاصة ، وأجد أن اعتزال القلم أشرف من الاستسلام للقهر ، ولو أدى الأمر إلى التماس الرزق من أى سبيل أخر لا يجافى الشرف.

ذلك أن من يتصدى لدعوة الناس إلى قيم معينة أولى به أن يدرك، منذ البداية ، أن عليه تبعات أثقل من تلك التى تقع على الرجل العادى .

ومع ذلك فالرجل العادى نفسه عليه تبعات ضخمة ، يمليها عليه الضمير العام ، وهو عدم خيانة الأمانة ، وهذا ما يمثل شرف المواطن الذى يقابله ، فى عالم القلم ، شرف الكاتب .

المنهج التاريخى فى النقد

تصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ، فى الأسابيع القادمة ، الجزء الثالث من تاريخ الفكر المصرى الحديث ، الذى يتناول فيه الدكتور لويس عوض ، بالعرض والتحليل ، الجهود الفكرية المبكرة التى قامت بتشكيل الوجدان المصرى منذ سنة ١٨٠٠ ، أى خلال القرنين الأخيرين ، سواء فى نصوص الأدب أو نصوص التاريخ .

وكان الجزء الأول من هذه الدراسة قد صدر عن دار الهلال فى فبراير ١٩٦٩ ، ويعرض فيه المؤلف الخلفية التاريخية لهذه المرحلة ، ممثلة فى الانفجارات الثورية فى مصر قبل الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١) ، وفى زمن بناء الدولة الحديثة ، ونشأة الفكرة القومية ، والفكرة الديمقراطية ، والوزارة الأولى ، والدستور الأول ، والبرلمان الأول ، وأول مشروع للاستقلال الوطنى عرفته مصر.

ثم صدر الجزء الثانى فى أبريل ١٩٦٩ ، ويتضمن الفكر السياسى والاجتماعى لكل من عبد الرحمن الجبرتى ، رفاعة رافع الطهطاوى ، أحمد فارس الشدياق ، إلى جانب الحديث عن المطبعة الأولى فى مصر ، والجريدة الأولى « الوقائع المصرية ».

ولاشك أنه من الأهمية بمكان أن نتعرف من الدكتور لويس عوض فى بداية هذا اللقاء على منهجه النقدى ، الذى يطبقه فى مؤلفاته العديدة ، التى تهتم بثقافتنا الحديثة قدر اهتمامها بالثقافة الأوروبية ، على نحو ما يتجلى فى كتاباته ، ثم نعرض لوجهة نظره حول التراث الشعبى كنصوص ووثائق ومادة خصبة للإبداع المعاصر ، سواء فى اللغة العربية ، أو اللغات الأجنبية .

جريدة «المساء» ٢٠ يوليو ١٩٨٠ .

يبدأ الدكتور لويس عوض حديثه قائلا :

* أستطيع أن أقول إنني منذ ثورة ١٩٥٢ بدأت أطبق عمليا الأسس النظرية للمنهج التاريخي في النقد على الأعمال الأدبية والفنية في مصر خلال ربع القرن الراهن.

* هل يمكن أن نعرف اتجاه أو مرامي العملية النقدية في مجالها التطبيقي ؟

* في هذا النقد أحاول أن أقرأ جوهر المجتمع المصري من خلال الأعمال الأدبية والفنية التي يقدمها الأدباء والفنانون ، وذلك بقراءة المضمون .

هذا هو لب المنهج التاريخي . أن نقرأ مضمون الأدب وصورته من مضمون النص الأدبي وصورته الفنية ، ونقرأ تبعا لذلك حركة التاريخ من خلال حركة الأدب .

* هل يمكن أن تعطي أمثلة لهذا التطابق بين الصورة الفنية والواقع العملي ؟

* هناك مثلا الحركات الأدبية التي تتخفف من الأشكال الأدبية الجامدة أو التقليدية .. هذه الحركات لا يمكن أن توجد أو تقبل من عامة الناس إلا إذا كان المجتمع نفسه يتخفف من أوضاعه التقليدية وقيمه التقليدية .

* أيهما أسبق في هذا الصدد : الحياة أم الفن ؟ الواقع أم الإبداع؟

* أعتقد أن التعبير أصلا نابع من حركة المجتمع ، ثم يأتي الأديب أو الفنان ويعبر عن إرادة التغيير هذه ، ثم يقويها ويعمقها بعبقريته حتى تصبح أساسا من أسس الحياة الجديدة في المجتمع الجديد.

* هذا بالنسبة للأدب ماذا عن المجتمع ؟

* المجتمع يتمرد على القيود التقليدية ، ويحاول أن يجد صيغة جديدة للحياة . وكذلك نجد أن حركات التحرير دائما متسقة : تحرير المرأة مثل تحرير الشعر ، مثل تحرير الفن ، مثل التحرر من التقاليد البالية العتيقة ، مثل التحرر السياسي ، مثل التحرر الاقتصادي .. كل هذه وجوه متعددة لنفس الشئ.

* ماذا كان يمكن لأدبنا العربي أن يكون عليه لو وجد الأدب الشعبي الاعتراف الذي يستحقه من قبل النظم السياسية ، ومن قبل الكتاب والنقاد جميعا؟

* أنت تتكلم عن حالة مستحيلة ، لأن المجتمع المصري إلى هذه اللحظة في جوهره مجتمع محافظ حتى ما يحتاجه من ثورات فكرية وسياسية واجتماعية لايزال في إطار المحافظة .

وقد بدأت بوادر فى أيام عبد الناصر للاعتراف والاهتمام بالفنون والآداب الشعبية ، وكان عبد الناصر ينشر القومية العربية فى خطبه بالعامية المصرية، كما كان سعد زغلول ومصطفى النحاس يعمقان القومية المصرية فى خطبهما باللغة العربية الفصحى.

ولكن الحصيلة النهائية أن الاستفادة من التراث الشعبى لم تصل إلى مداها المنطقى.

هناك مثلا مسرحيات كثيرة مستمدة من ألف ليلة وليلة ومن التراث الشعبى المصرى، ومع ذلك نجد أن هذه المسرحيات لم تجترئ على كسر حاجز اللغة ، وإنما كتبت داخل القوالب التقليدية.

والتجربة الفولكلورية لا يمكن أن تستكمل إلا إذا كتبت كما تتكلم ، وعبرت بما تحس وكما تحس تعبيرا مباشرا ، وجعلت من اللغة الشعبية أداة للتعبير ، كما تجعل من الموضوعات الشعبية ومن الأساطير الشعبية موضوعات للتناول الفنى .

فهناك إذن دائما حلقة مفقودة ، وربما كسبت الفنون والآداب الشعبية أرضا فى الربع القرن الأخير ، ولكنها كانت تتراجع دائما أمام الأدب الرسمى ، ولاسيما فى المراحل المحافظة.

* وماذا عن الجهود العملية الموثقة إزاء هذا التراث الشعبى ؟

* يجب أن نميز بين شيئين فى موضوع التراث الشعبى : تسجيل التراث ، وهو حفظه وصيانته من ناحية ، واحياؤه من ناحية أخرى .

وبالنسبة للتسجيل والصيانة فهو عمل علمى تقوم به مراكز الفنون الشعبية . أما إحياء التراث الشعبى فهو صميم العمل الأدبى الذى كان ينبغى أن يستلهم الموضوعات الفولكورية والأساطير والحواديت ، ويعيد صياغتها بالأشكال الحديثة ، وبقراءة معان فيها لها دلالة بحياتنا المعاصرة .

إن إحياء التراث هو تجديد نضارته ، وليس مجرد طبع الكتب الصفراء على ورق أبيض .. أن تمسك بمادة ورثناها عن الأسلاف ، وتعيد فهمها ، وترى فيها أبعاد الحياة المعاصرة .

* لو عرضنا لهذه القضية فى مجال الآداب الأوربية ؟

* الآداب الأوربية الحديثة يقوم مجدها على أنها غاصت فى مناجم الفولكلور الأوربى ، سواء فى عصر الوثنية أو العصور الوسطى ، فى كل عصر من العصور .

« مـاكبث » ، « هاملت » ، « العـاصـفـة » ، « الملك ليـر » ، « عطيل » ، « روميـو وچولييت » ، « تاجر البندقية » ، والكثرة الغالبة من أعمال شكسبير ليست إلا خامات فولكورية من العصور الوسطى أعيدت صياغتها بما يتلاءم وطبيعة الحياة فى عصر اليزابيث .

كذلك الأمر مع أعمال راسين وكورنى وموليير .

وحتى وقت قريب كنا نجد جان بول سارتر يعود إلى أسطورة أوريست اليونانية ، لكى يعبر لنا عن موقفه الوجودى من مشكلة الجبر والاختيار .

تطوير اللغة العربية

« مقدمة فى فقه اللغة العربية » هو عنوان الكتاب الذى وضعه الأديب المعروف لويس عوض ، والذى ما زال حتى الآن يثير ضجة بالرغم من مرور أكثر من سنتين على نشره عن « الهيئة المصرية العامة للكتاب » . وعندما تمت مصادرة الكتاب فى العام الماضى كانت عدة مئات من نسخه قد انتشرت فى أيدى قراء مصريين وعرب .. وقضية هذا الكتاب ما تزال حتى الآن ماثلة أمام المحاكم للبت فيها . ذلك أن دعوى قد قدمت فى حق المؤلف والكتاب بعد صدور الكتاب بأسابيع قليلة تطعن فيما جاء فيه من أن اللغة العربية «تواضع واصطلاح» .

وليست هذه هى المرة الأولى التى يثير فيها كتاب للدكتور لويس عوض ضجة ، فاسمه ارتبط فى الماضى بمناقشات أدبية حامية أشبه ما تكون بالمعارك الفكرية .. وفى كل مرة كان يرفض أن يخوض النقاش .. ومع هذا اتجهت إلى مكتبه الجديد فى شارع الهرم بالجيزة مستوضحا سبب عزوفه عن دخول المساجلات فأجاب:

– لا يمكننى أن أرد على كل الذين يبدون ملاحظات حول كتاباتى . فى مطلق الحالات أرى أنه من الأفضل التغاضى عن مثل هذه الأمور . ذلك أن معظم من يبدون الملاحظات ينطلقون من مواقف مسبقة . وأنا ، بكل تواضع ، لا أعتبرهم أندادا لى .

* كتابك « مقدمة فى فقه اللغة العربية » أصبح قضية تنظر فيها المحكمة ..

* نعم أنا تقدمت بالدعوى ردا على حظر تداول الكتاب .. لا أريد أن يضيع جهد بذلته طوال سنوات ، فيحرم الكتاب من الوصول إلى القراء الذين أعد لهم .

مجلة «الصيّاد» ، بيروت ، ٣١ ديسمبر ١٩٨٢ .

محتوى الكتاب

* هل يمكننا التعرف إلى محتوى هذا الكتاب ؟

* هناك في الكتاب منهج ، وهنـاك قضايا . أما المنهج فهو باختصار شديد ضرورة امتحان اللغة العربية بتطبيق كافة قوانين الفونوطيقا (علم الصوتيات) والمورفولوجيا (علم الصرف أو علم صور الكلمات) ، وقوانين الايستيمولوجيا (قوانين الاشتقاق) . وهذه كلها فرغ علماء اللغة في أوروبا في القرن التاسع عشر والثلث الأول من القرن العشرين من إرساء قواعدها ، بحيث إن أى دارس للفولولوجيا ، أى فقه اللغة ، يجب أن يكون مسلحا ، منذ البداية ، بهذه القوانين والقواعد .

وأنا لا أطالب إلا بتطبيق هذه القوانين على اللغة العربية بعقل مفتوح حتى نستطيع أن نهتدى إلى ما بين لهجاتها من صلات، وما بين مفرداتها ومفردات اللغات الأخرى من علاقة ، وإلى الوشائج التى تربط النحو العربى بالنحو فى مجموعات اللغات الأخرى .

* هذا هو المنهج .. والقضية ما هى ؟

* هناك جملة قضايا أهمها واحدة تقول إن اللغة العربية كغيرها من كافة لغات العالم مكونة من طبقات شبيهة بالطبقات الجيولوجية ، التى اندمجت وتكاملت مع نفسها ، وانصهرت فى هذه البوتقة ، وخرجت منها هذه اللغة التى نسميها اللغة العربية .

والعرب أنفسهم كان لديهم إحساس غامض بما سلفهم من أجيال كانوا يسمونها الجاهلية الأولى ، وينسبونها إلى آل جرهم.

والرأى السائد بين علماء اللغة ، ولا سيما منذ فاندرييس ، أنه ليست هناك لغة تحل في فراغ. فكل شعب يعطى لغته لشعب آخر إنما يعطيه هذه اللغة مع امتصاص بقايا اللغة الأصلية التى يتكلمها هذا الشعب.

* أترى أنه من الضرورى دراسة تلك القوانين الصوتية والاشتقاقية من أجل التعرف إلى جوهر اللغة العربية ؟

* بالطبع ، لابد من ذلك وبشكل معمق. أضرب لك مثالا واضحا من اللغات الأوروبية حيث تعثر فى لغتين مختلفتين على كلمات تنتهى إلى أصل واحد ، رغم التباعد الصوتى التام فيما بينها .

مثال ذلك كلمة Day الإنجليزية ، وكلمة Jour الفرنسية تنتميان إلى أصل واحد ، رغم أنه لا علاقة بينهما من الناحية الصوتية . وهذا الأصل هو كلمة Dies اللاتينية بمعنى يوم . هذه خرجت منها Day في خط مستقيم . أما كلمة Jour فخرجت من أحد تصريفات كلمة Dies وهو DJURNUS أى يومى باللاتينية، فسقطت الدال وسقطت نهاية الكلمة لأنها علامة التنوين ، وبقيت كلمة JOUR هى التى استبقاها الفرنسيون فى الكلمة الدالة على يوم .

دراسة التراث

* ألا ترى أنه قد يثير الدهشة أن تضرب بسهم قوى فى اللغة العربية ، بينما دراستك العلمية المتخصصة هى الإنجليزية ؟

* أود هنا أن أوضح أمرا هاما : ليس مقبولا أن نطلق أحكاما غير مستندة إلى وقائع .. إما أن يدرس المرء الموضوع بجدية وإما أن يكون سطحيا .. ولا يهمنا من أى اختصاص أتى . وهناك من يعتقد أنه بسبب تخصصى فى الإنجليزية لا يجوز لى الكلام عن شئ له صلة بالعربية ، وهذا خطأ ، ولهم أقول: طالما أنا أقرأ بالعربية ، وأكتب بالعربية ، وأتكلم بالعربية ، وأدرس التراث العربى ، أى طالما أن لغتى الأم هى اللغة العربية ، فمن حقى أن أدرس الشعراء العرب ، وأن أكتب عنهم ، كما أن من حقى أن أدرس فقه اللغة العربية ، وأن أكتب عنه . بل أحب أن أضيف أنه بفضل إتقانى لبعض اللغات الأوروبية ، يعتبر اجتهادى مزية ، لأن أكثر المتخصصين فى العربية لايعرفون قوانين اللغات كما عرفوها فى أوروبا .

وأنا لا أفهم كيف يقبل من المستشرقين أن يخوضوا فى أعمق قضايا اللغة العربية والأدب العربي والتراث العربى ، رغم أنهم مكتسبون لهذه المعارف ، ولا يسمح لابن من أبناء العربية أن يزاول نفس الحق ، إلا إذا كانت هناك معان مضمرة لايريد المعترضون أن يفصحوا عنها .

خصومي الفكريين

أعيد في القاهرة ، في السنتين الأخيرتين ، طبع عدد من كتب الدكتور لويس عوض، التي تعد من معالم الثقافة المصرية المعاصرة.

كما صدر له ، في نفس الفترة ، عدد من مقالاته ودراساته ومحاضراته التي نشرت في الصحافة في السنوات الماضية .

من الكتب التي أعيد طبعها : « في الأدب الإنجليزي الحديث» ، وقد أضيفت إليه ترجمة أربع قصائد طويلة للشاعر ت . س . اليوت ، و « فن الشعر » لهوارس ، و«بروميثيوس طليقًا» لشلي ، و«ثلاثية أوريست » لإسخيلوس ، و«المحاورات الجديدة : أو دليل الرجل الذكي إلى الرجعية والتقدمية وغيرهما من المذاهب الفكرية » .

ويجري هذه الأيام إعادة طبع ديوانه «بلوتولاند » ، الذي يثبت ريادته للشعر الحر على مستوى التطبيق والتنظير ، وكتاب « نصوص النقد الأدبي عند اليونان » ، و «البحث عن شكسبير» مع ترجمته لمسرحيتي « خاب سعي العشاق » و « أنطونيوس وكليوباترا »

أما الكتب الجديدة التي تصدر لأول مرة ، فأهمها «تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩» ، و «أقنعة أوروبية» ، و «ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية » .

ولويس عوض من الأسماء القليلة في تاريخنا الثقافي التي تعرضت لهجوم شديد من اليمين واليسار ، استمر أحيانا شهورا طويلة ، إلا أن هجوم اليمين كان دائما أكثر ضراوة .

مجلة « الدستور » ، لندن ، ٣٠ مايو ١٩٨٨ .

وهجوم اليمين على لويس عوض يرجع إلى دعوته المبكرة إلى تحطيم عمود الشعر التقليدى ، وبسبب رأيه فى اطلاع ابن خلدون والمعرى على الثقافات الأجنبية ، ورأيه فى الأفغانى ، وما كتبه عن المعلم يعقوب، الذى يراه لويس عوض بطلا وطنيا، رغم أنه حارب فى صف الفرنسيين أثناء الحملة على مصر فى نهاية القرن الثامن عشر، بينما يراه عدد آخر من الباحثين ضالعا فى الخيانة ، وهو الأقرب إلى الصحة ، وإلى وقائع حياة المعلم يعقوب وأحداثها التى دفعته إلى الهجرة أو الرحيل مع الحملة الاستعمارية ، حين غادرت مصر ، خوفا من اغتياله بأيدى الثوار لو تخلف فى بلاده .

وقد بلغ هذا الهجوم قمته بمصادرة كتابه « مقدمة فى فقه اللغة العربية» ، وتقديم مؤلفه للمحاكمة كمتهم، والمطالبة بحرق الكتاب ، وذلك بعد سنتين كاملتين من صدوره سنة ١٩٨٠، وزع خلالها الكتاب نحو خمسمائة نسخة تداولتها الأيدى فى أنحاء العالم . ولاشك فى أن توزيع خمسمائة نسخة من الكتاب ، رقم كبير يجعل من حكم المصادرة والحرق فعلا أشبه بالحرث فى البحر .

على أنه من الخطأ الفادح النظر إلى ما كتبه لويس عوض ، أو إلى ما دعا إليه ، على أنه من قبيل الشطحات التى لاتستحق أن تناقش ، وإنما يتعين النظر إليها كاجتهادات من يقلب الأرض بالفأس ، لكى يضع فيها البذور . فإذا كانت الأرض مجدبة ، غير قابلة للإخصاب ، أو كانت البذور فاسدة ، فسيبقى له دائما فضل البحث وسط الزعازع، وشجاعة التعبير، وحق المغامرة .

وسيبقى للمثقفين حلمه المشروع بتجدد الحياة والفن ، وأشواقه إلى المعرفة الانسانية ، وخياله الملتهب.

ولأن المعارك التى واجهها لويس عوض تعد جزءا من الصراع الثقافى القائم فى مصر ، بين الجديد والقديم ، وبين التقدم والتخلف ، فلنتعرف منه ، فى البداية ، على أبعادها .

* أنا أجد أن موقف خصومي الفكريين متسق مع منطقهم في النظر إلى الأمور ، ومع فلسفتهم فى الحياة ، وهى بوجه عام ما يمكن أن تصفه بالفلسفة السلفية .

والسلفية فلسفة تقوم على نظرية العصر الذهبى ، أى أن الإنسانية كان لها فى الماضى عصر ذهبي . وهذه النظرية ليست مقصورة على أبناء الثقافة العربية ، ففى الآداب الأوروبية أيضا كان عصر هوراس الرومانى ، وهو المعاصر لأوغسطس قيصر، يسمى بالعصر الفضى ، باعتبار أن عصر هوميروس كان عصرا ذهبيا ..

وكان القدماء يبوّبون العصور القديمة بحسب قيمة المعادن الأبخس فالأبخس . كانوا يقولون إن الانسانية بدأت حياتها بالعصر الذهبى ، ثم دخلت فى العصر الفضى ، ثم دخلت فى العصر البرونزى ، ثم دخلت فى العصر الحديدى ، وهو أردأ العصور وأرخصها .

وهذا النزوع للنظر إلى الوراء كمكان أو زمان للعصر الذهبى ، نجده ملازما أيضا للفكرة الدينية التى تذكر أن عصر الإنسانية الذهبى كان فى الجنة الأولى ، أيام البراءة فى حياة آدم وحواء ، ثم كان السقوط .

وفى القرون الأخيرة تجددت فكرة «العصر الذهبى » فى تمجيد حياة الفطرة عند جاك روسو فى القرن الثامن عشر ، وعند د. هـ . لورانس فى القرن العشرين ، وظهر ما يسمى بالهمجي النبيل . وكل ذلك كان إدانة للمدنية، وتمجيدا لحياة الفطرة.

وهذا هو أساس الدعوة السلفية . إن الأسلاف كانوا كاملين لا ينقصهم شيء : كاملين فى الفضائل ، كاملين فى العلم ، كاملين فى الحكمة ، كاملين فى القوانين ، كاملين فى العادات والتقاليد ، كاملين فى فهمهم للكون ، وكاملين فى إبداعهم للتراث أيضا .. وأن الخلف أحط من السلف.

وفى تصورى أن هذا وهم كبير لمسار التاريخ الإنسانى . فبرغم حماقات المتأخرين ، فإنى أجد أن القدماء كانوا في كثير من الأحيان أكثر حماقة .

خذ مثلا موضوع الرق فى العالم القديم . كان من مألوف الأمور أن ينزل إنسان السوق ليشترى رجلا أو امرأة ، وكأنه يشترى حميرا أو بقرا . وكان القانون والعرف يباركان هذه الممارسات . بل إن فكرة تحرير العبيد، وتحرير الإماء ، بل وتحرير المرأة ، كان ينظر إليها على أنها نوع من الكفر أو التجديف المنافى للقانون الإلهى ، ثم تطورت الأمور ، حتى وجدنا الإنسانية تعدل درجة درجة عن نظام الرق القانونى ، وتستعيض عنه برق من نوع آخر ، هو الرق الاقتصادى ، حيث لا يتبع العامل صاحب المصنع ، ولا الفلاح الباشا المالك لأرضه ، بقوة القانون ، ولكن بموجب حاجته الاقتصادية .

مثل آخر . كان المحاربون فى الماضى يقتلون بعضهم بعضا بالسلاح الأبيض فى أغلب الأحوال . وهذه المواجهة المتوحشة بين بشر لايعرف بعضهم بعضا أفظع كثيراً من ممارساتنا اليوم بين الجيوش الحديثة، حيث يقتل الجندى الجندى دون أن يراه ، بالرصاص على بعد كليومتر، أو بالمدفع على بعد عشرة كيلومترات ، أو بالطائرة من أعالى السماء .

وأنا هنا أقارن الرصاص بالسلاح الأبيض ، وأرى أن الرصاص أكثر مدنية ، وأقل قسوة ، من السلاح الأبيض .

وقد حاولت الأديان نفسها أن تهذب من عربدة القدماء ، سواء فى الظلم والاستغلال ، أو فى الزواج والتسرى ، ونجحت إلى حد ما فى ترقية البشر ونقلهم من حال إلى حال ، أو على الأقل نجحت فى بلورة الضمير الإنسانى الذى يجعل الإنسان يندم على خطاياه وآثامه ، رغم أنه يرتبكها.

وهذه المقدمة الطويلة أسوقها لأدلل على أن أكثر خصومى الفكريين هم من صرعى نظرية « العصر الذهبى» . فلأن قدامة بن جعفر قال فى نحو سنة ٣٠٠ هجرية إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، اكتفوا بهذا التعريف السخيف، الذى لورضينا به لأدخلنا في باب الشعر ملايين الأبيات التافهة، لمجرد أنها موزونة ومقفاة ، ولحسبنا بين الشعراء آلافا مؤلفة من شعراء الدرجة الرابعة والخامسة. هذا التعريف يقدس الوزن ، ويقدس القافية، وهو المسؤول عن قبول الحياة الأدبية لكثير من الشعر التافه ، لمجرد أنه مستوف للشروط .

* ومع هذا، فما أعظم تقديرك لخيوط الذهب. ولحظات النور، فى التراث الإنسانى؟

* هناك فى هذه التعريفات السابقة عنصر مستبعد من التعريف، وهو جوهر التعريف، وهو عنصر الإبداع والخلق، والشعر لايكون شعرا إلا إذا توفر فيه عنصر الإبداع والخلق .

والتركيز على الوزن والقافية هو مجرد اهتمام بالقشور وليس باللب ، وهذا موضوع الخلاف الكبير بين المدرسة الجديدة، وبين المدرسة التقليدية فى الأدب.

* على الرغم مما أتاحته لك الصحافة من الانتشار وذيوع الاسم بين جماهير المثقفين، إلا أنك لا تنى تتأسف على ابتعادك عن الجامعة. فهل كنت تفضل مخاطبة المئات فى الجامعة، على مخاطبة مئات الآلاف فى الحياة العامة؟!

* أنا لا أجرى مفاضلات بين الجامعة والصحافة، فللجامعة مزاياها، ولأجهزة الإعلام مزاياها. فالجامعات تكون الكوادر الأساسية للمثقفين وأصحاب الرسالات الجديدة، بينما الصحافة وأجهزة الإعلام تمكن كلمة المثقفين من أن تصل إلى الجماهير.

وأعتقد أنى سعيد الحظ ، لأنى استطعت أن أعبر أسوار الجامعة ، وأن أجد لى مكانا بين الجماهير المثقفة بطبيعة الحال. وهذا لم يتح إلا للقليلين مثل طه حسين ، وعباس محمود العقاد، وسلامة موسى ، ومحمد مندور، بل وأحمد شوقى نفسه .

ومع ذلك أعود فأقول إن ضريبة الجماهير فادحة ، لأنها تحرم المثقف من العزلة الكافية التى تمكنه من مزيد من التخصص والإتقان واختبار نتائج أبحاثه فى هدوء موضوعي. حتى نضج الأفكار نفسه بحاجة إلى تفرغ كما يحدث للطبيخ عند تسبيكه، انه بحاجة إلى أنواع معينة من التوابل، وإلى درجة حرارة معينة ، ومدة زمنية معينة .

وقد عالجت هذا الخطر - خطر العجلة فى الصحافة - بشدة اليقظة والتركيز. وحدثت بالفعل مساومات لتحويلى من أديب إلى صحفي . وقد قاومت هذا على حساب دخلى وراحتى . وقاومت غزارة الإنتاج وخفته لإرضاء القارئ ، وتمسكت بالمستوى شبه الأكاديمى الذى تعودت عليه ، وأعتقد أن فى هذا نسبة من التوازن .

ثم إن هناك بعض الأشياء التى لا يمكن أن تكون شعبية بطبيعتها . فالجواهرجى لا يستطيع أن يصنع عقود الدر والماس للملايين .

والقارئ المثقف وحده هو الذى يستطيع أن يحكم ان كنت قد وفقت فى حل هذه المعادلة الصعبة، بين فكر الخاصة، والفهم العام .

* اعترفت فى كتاب «رحلة الشرق والغرب» ، الصادر سنة ١٩٧٠ ، بأن هاتفا عميقا يلازمك منذ سنوات طويلة سابقة أن تنسحب نهائيا من حياة المجتمع . متى ولد هذا الإحساس ؟ وما هى النوازع التى تدفع إليه ؟

- هذا إحساس قديم ملازم لى وكنت أزاوله على فترات . ولكن للأسف هو صعب التحقيق بالنسبة لكاتب يعيش من قلمه .

ومرجع هذا الإحساس هو اعتقادى بأن الاعتكاف يساعد على رؤية الأشياء من بعيد، وهو شرط لازم للموضوعية، بل ولوضوح الرؤية ، لأن الاقتراب من الأشياء يجعلنا - كما يقول الانجليز - لا نرى الغابة من الأشجار ، أى أننا لكثرة ما نرى من أشجار حولنا ، لا ندرك أننا فى غابة .

وأرجو أن يفهم الانسحاب بهذا المعنى ، معنى الرؤية بمنظور أبعد ، وليس بمعنى التأفف مما يجرى فى الحياة ، لأن الثانى علاجه الانتحار ، وليس البعد .

* بصفتك من النقاد الذين يقرأون الواقع والتاريخ فى النص، كيف تنظر إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع ، أو الثقافة والسياسة ؟

* أنا أنتمى إلى مدرسة تؤمن بأن الآداب والفنون وكل نشاط فكرى له علاقة أصيلة بالمجتمع الذى ينتجه ، ومثلها القيم الأخلاقية والاقتصادية وغيره . وكثيرا ما أعجب لرجل يكتب ديوانا كاملا يصف فيه جمال عيون حبيبته ، وجمال شعرها ، وشفتيها ،

وعطرها ... إلخ ، أعجب لأن هذه تجربة خاصة ، لا تخص إلا الشاعر نفسه . وأسأل نفسى هذا السؤال : ولماذا لا يذهب معها ، ويعفينا من كل هذا الكلام ؟

أما إذا أراد هذا الشاعر أن يحمل أشواقه إلى السوق ، فلا بد أن يكون فى أشعاره مغزى خاصا ، يمكن للغير الاستفادة منه .

ومن جهة أخرى أرى أن الأديب والمفكر هو ضمير العصر. وهو ليس مطالبا بأن يسخر أدبه أو فكره للدعوة المباشرة لقضية اجتماعية بعينها، ولكن المهم فى كل هذا أن يستطيع القارئ أن يحس من خلال كتاباته بروح شعبه ، وروح عصره ، وإلى حد ما بيئته المادية .

* ككاتب وناقد يتابع حركة الإبداع الإنسانى منذ أقدم العصور إلى اليوم ، كيف ترى مستوى الإبداع المعاصر- الذى تصفه بالخطيئة - بالقياس إلى ما كانت عليه فى الماضى ؟

* ليس هناك من داع لأن ننعق كالبوم، فحالة الفن فى العالم كله لا تسر ، ولاسيما منذ الحرب العالمية الثانية .

ويخيل إلىّ أن العالم مقبل على ثورة حضارية جديدة، يكون العلم فيها هو محور تفكير الأفراد والجماعات، وربما امتدت هذه الفترة قرونا، قبل أن يعتدل الميزان من جديد .

وأنا أعتقد أن النهضة الفنية والفكرية والأدبية وفى كافة العلوم الإنسانية ، التى اقترنت بحركة الرينيسانس منذ القرن السادس عشر حتى الآن، قد استكملت دورتها . وربما كان التعبير الرمزى لكل ذلك هو بداية برامج غزو الفضاء ، واستكشاف أرجاء الكون الأخرى ، كما كنا نستكشف أرجاء الأرض فى أيام كولبس وماجيلان وأمريكو فسبوتشى وبارثيلو ميودياز ، ثم فيما بعد كابتن كوك وأمنسن وغيرهم .

لهذا فأولى بنا الآن أن نصف العلم بأنه خطيئة ، وكلما عظم العلم عظمت الخطيئة .

ومع هذا فأنا لست ضد هذه الخطيئة، سواء فى تجلياتها الأدبية ، أو فى العلم .

شعراء وكتاب العالم العربى

بدأ الدكتور لويس عوض كتابة سيرته الذاتية ، التى يتناول فيها حياته منذ كان تلميذاً صغيراً فى مدرسة المنيا بصعيد مصر ، إلى أن انتقل إلى القاهرة ، ليلتحق بكلية الآداب، ثم يتحدث عن بعثته إلى جامعة كامبريدج ، وعودته إلى وطنه أثناء الحرب الكبرى الثانية (١) .

وتمثل الأربعينات ، بالنسبة له ، مرحلة الاحتكاك المباشر بالتيارات الثورية فى الأدب والفن ، التى تجلت آثارها فى كتاباته النقدية ، وفى ديوانه « بلوتولاند » . كما تمثل الخمسينات وما تلاها مشاركته العامة فى الحركة الثقافية ، كناقد تابع الأدب المصرى فى إبداعه المتنوع من قصة ، وشعر ، ومسرح . وإلى جانب أعمال لويس عوض النقدية ، التى أرست المنهج التاريخى في النقد الأدبى ، لا يستطيع أحد أن يتجاهل دوره فى ترجمة عدد من الأعمال الأدبية الهامة ، من التراث اليونانى ، واللاتينى ، والإنجليزى .

* تتنوع كتاباتك ما بين النقد والخلق . أين تقف بينهما ؟ وما هى مقاصدك الفكرية والفنية ؟

* ربما كانت بداية الاجابة على هذا السؤال هى أن أذكرك بأنى أصلا أستاذ للأدب الإنجليزى فى الجامعة .

هكذا بدأت حياتى ، رغم أنى منذ يفاعتى كانت بى أشواق للخلق الأدبى والفنى .

مجلة « الدستور » ، لندن ، ٣٠ يوليو ١٩٨٨ .

(١) صدرت هذه السيرة بعنوان «أوراق العمر : سنوات التكوين» فى ١٩٨٩ .

وربما كان لدى اعتقاد فى ذلك التاريخ الباكر من عمرى ، فى عهد اليفاعة ، بأنى مؤهل بالموهبة لإضافة شئ للأدب العربى الحديث ، لا فى اتجاه النقد ، ولكن في اتجاه الخلق .

ولكن البيئة التى نشأت فيها ، وهى بيئة أبناء الطبقة المتوسطة المتعلمة ، والفترة التى تكونت فيها ، وهى العشرينات ، لم يكن فيها مجال للأديب الخالق المتفرغ . فأكثر أدباء تلك الفترة كانوا يشتغلون بالسياسة والصحافة ، وينتمون إلى الأحزاب السياسية ، سواء عن اقتناع أو عن مجاراة لكى يعيشوا .

منهم من كان يلجأ إلى التدريس ، مثل إبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى . ولم يكن هناك مجال للأديب المتفرغ ، باستثناء واحد هو عباس محمود العقاد . ومع ذلك فالعقاد كان يخصص نصف وقتــه للكتابة السياسية، ويستعين بذلك على الكتابة الأدبية .

حتى طه حسين ، فى مرحلة من حياته ، كان يركب ثلاثة جياد : جواد السياسة مع الاحرار الدستوريين ، وجواد الأستاذية فى الجامعة، وجواد الأديب الناقد فى «السياسة الأسبوعية» التى نشر فيه فصول « حديث الأربعاء »، وغير ذلك من مؤلفات .

فى هذا الجو نشأت وتكونت ، وقد كان أبى يدرك خطورة الاتجاه إلى احتراف الأدب فى تلك الفترة التاريخية ، فكان يحاول أن يقمع في هذا الميل ، حتى يجنبنى بيع قلمى للأحزاب السياسية من أجل العيش. وكان مصرا على أن تكون لى مهنة واضحة محترمة ، تكون مصدرا لرزقى ، كالمحاماة . أما الأدب فكان يتصور أنه يمكن أن يمارس فى أوقات الفراغ.

وأخيراً تراضينا على أن أدرس الأدب فى الجامعة ، لأكون أستاذًا بها ، وأن أزاول ميولى الأدبية في أوقات فراغي .

ويؤسفنى أن أقول إن حالة مصر لم تتغير كثيراً منذ ذلك الحين . فأنا أشك فى أن نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو أنا كان يمكننا أن نحترف الأدب ونعيش منه ، من دون أن يكون لنا عماد آخر أساسى ، سواء فى الصحافة أو وظائف الحكومة.

والأرجح أن سبب هذا الوضع هو التخلف الثقافى وتفشى الأمية ، بحيث يجعل من المستحيل على الأديب أن يرتزق من قلمه وحده .

ذلك أن صناعة النشر فى مصر لاتزال تحكمها نفس القوانين التى تحكم تجارة الغلال أو البيض . فالناشر عندنا مجرد تاجر ، وتاجر من نوع مختلف ، لا يعتمد عليه .

وحتى الآن لم يظهر عندنا ، لا على مستوى الدولة ولا على مستوى الأفراد ، الناشر الذى يعد بالنسبة للأديب مصرفه المالى ، كما هى الحال فى إنكلترا وأمريكا ، حيث كان هيمنجواى أو لورانس داريل أو ت. س. إليوت يعتمد بصفة أساسية على عقوده مع ناشريه فى تمويل حياته .

وربما أكون بهذا قد أجبت على جزء من سؤالك وهو : ما هى مقاصدى الفكرية والفنية .

هذا التكوين الثقافى الباكر جعلنى أعد نفسى أولاً للأستاذية ، وتعليم الأدب ، والآداب الأوربية بصفة عامة ، والأدب الانجليزى بصفة خاصة .

ولعلك تلاحظ أن كثيراً من كتاباتى ، حتى بعد أن تركت الجامعة ، يسير في هذا الاتجاه الجامعى أو شبه الجامعى . فحتى بعد خروجى من الجامعة ، نقلت الجامعة إلى خارج أسوار الجامعة . وبدلا من مخاطبتى القيادات الثقافية المحدودة العدد بين طلابى فى الجامعة ، اتخذت من الصحافة وسيلة لنقل الثقافة الجامعية إلى الجماهير العريضة .

وهذا ، على وجه التقريب ، ما فعله طه حسين ومحمد مندور وغيرهما من كبار الجامعيين الذى وصلوا ما بين الجامعة والحياة.

* إلى أى مدى ترى انك حافظت على سمة الجامعى فى قلب الصحافة ؟ ألا ترى أن مثل هذه المحاولة أشبه بالمعادلة الصعبة ؟

* لقد وجدت فى هذا بعض الصعوبات ، لأن الصحافة فى العادة تلتهم بنيها . وقد كان جهادى ألا أتحول إلى صحفى بالمعني التقليدى ، كما سبق القول ، وأن أحافظ على المستوى الثقافى ، ولو على حساب الدخل .

وأعتقد أن حياتي وظروفى قد ساعدتني على الاحتفاظ بهذا المستوى الثقافى ، لأنى بلا مسؤوليات مباشرة . فأنا رغم أنى تزوجت منذ سنة ١٩٤٧ ، إلا أنــه ليس لى ولد.

كما أنى بطبعى أعيش عيشة عادية ، ولا أكترث كثيراً بمظاهر الحياة.

* لكل كاتب طريقة فى الكتابة تشف عن شخصيته . وطالما أننا نتحدث عنك ، فهل لك أن تذكر طريقتك فى الكتابة ؟

* إننى بطبيعتي وتكوينى بطئ الكتابة ، لا أخط كلمة إلا بعد تأمل عميق ، حتى إن المقالة الواحدة تستغرق كتابتها عندى أسبوعا كاملا ، ولا أفتأ أقلب الجملة التى

تخرج من قلمي على وجوهها المختلفة ، لأطمئن إلى أنها تمثل بدقة ، في حدود الإمكان ، المعاني التي أريد أن أحملها إلى القارئ.

كذلك تجدني لا أعتمد بتاتا على الذاكرة ، رغم أني والحمد لله إلى الآن أحتفظ بذاكرة قوية . وقد كنت في شبابي قوي الاستيعاب إلى حد جعل رأسي يزدحم بالمعلومات والآراء ، فكنت أمرن نفسي وأنا بين العشرين والثلاثين من عمري ، لا على التذكر ، ولكن على النسيان ، وبذلك أستبعد التفاصيل ، ولا يبقى في ذاكرتي إلا الجوهريات.

وربما كان تركيزي على الجوهر فيما أكتب ناشئا من إيماني بالتزام الأديب بالحياة والمجتمع ، أو بقضايا الحياة والمجتمع .

إنني لا أؤمن بترف المنمنمات الفكرية والثقافية التي يعيش فيها المتخصصون ، فيستغرقون فيها بدرجة تبعدهم عن مسار الحياة والمجتمع .

* من الملاحظ أنك تتجنب الدخول في جدل مع الذين يختلفون معك في الأفكار .

* الحق أني طوال حياتي الأدبية والفكرية لا أخوض المعارك ، وإنما تخاض معي المعارك ، وهي دائما من جانب واحد ، وهو جانب نقادي والمعترضين على ما أكتب .

وإنما أنا أدعو إلى فكرة أو مبدأ في الفن والأدب والثقافة أؤمن بها ، فإذا الزوابع تثور من حولي ، وأنا شخصيا عزوف عن الاشتباك في الجدل لسبب بسيط ، وهو أن تجربتي قد دلتني على أن نقاد العربية يتعلمون منهج نقدهم في المقام الأول من تقاليد الهجاء العربي الذي يتلقونه في المدارس ، بدلا من أن يركزوا على مناقشة الموضوع ، والاكتفاء بدحض الحجج .

وبذلك يتحول كل جدل فكري أو أدبي إلى نوع من اللجاج أو النقار الذي ينحرف إلى المنحى الشخصي ، أكثر من أن يلتزم بالمنحى الموضوعي .

وأخيرا فأنا لا أدخل معركة إلا مع أندادي .

* يعاني كل ناقد من شعور بالتقصير ، لأنه لم يتناول بعض الكتاب والشعراء بالدراسة والتقييم . فهل لك أن تذكر أسماء من تشعر نحوهم بالتقصير؟

* هذا كلام صحيح ، فأنا مثلا كتبت رأيي في شعر صلاح عبد الصبور بدرجة كافية ، ومع ذلك لم يتح لي أن أكتب بما يكفي عن أحمد عبد المعطي حجازي في مصر ، من المدرسة الجديدة ، وقد كان يستحق مني دراسات أوفر ، لأنه شاعر ممتاز .

ومن المدرسة الرومانسية كنت أحب أن أكتب عن إبراهيم ناجى ، ومحمود حسن إسماعيل ، وصالح جودت . ولكنى للأسف لم أجد الوقت الكافى بسبب تعدد اهتماماتى .

كذلك أحس بالذنب لأنى لم أتعرض لشعراء العالم العربى الكبار مثل : عبد الوهاب البياتى وأدونيس ، بل وشعراء الصف الثانى في العالم العربى ، ولم أكتب إلا عن بدر شاكر السياب ، وربما بسبب موته الباكر.

لقد كان ينبغى أن أخصص الوقت الكافى للأدب العربى خارج مصر ، فأتناول ، غير من ذكرت : غسان كنفانى ، حليم بركات ، حنا مينه ، جبرا إبراهيم جبرا ، الطيب صالح ، ولشعراء مثل نزار قبانى ، لهم أسلوب متميز فى الشعر العربى الحديث ، ويمثلون اتجاها متميزا فى البيان العربى ، شكلا وموضوعا .

ولكن رغم محاولتى متابعة ما يكتب فى البلاد العربية ، إلا أنى أتهيب من الإقدام على التعرض لهؤلاء الكتاب ، لإحساس عندى بأنى لا ينبغى أن أتصدى لشئ إلا إذا وضعته موضع الدراسة العميقة ، حتى أقلل نسبة الخطأ والأحكام الجزافية فيما أكتب.

وأعتقد أن دراسة إنتاج الأعلام فى الأدب والفكر وحدهم لايكفى ، إذ لابد من دراسة الأرضية الأدبية والفكرية التى يشارك فى وضعها أدباء ومفكرو الصف الثانى ، وأدباء الشباب ومفكروه ، لأن إنتاج الأعلام ليس إلا تتويجا لهذه الجهود الفنية والفكرية فى المجتمع .

تبادل الخبرات
على مائدة الحوار

رأس الدكتورلويس عوض الندوات الثلاث الصباحية التى عقدت فى معرض القاهرة الدولى للكتاب ، فى الأيام الثلاثة الأولى للمعرض ، واشترك فيها عدد كبير من النقاد والباحثين والمترجمين العرب والأجانب ، تحدثواعن نجيب محفوظ من خلال تجاربهم الخاصة معه ومع أدبه الدال على الحياة المصرية والأرض المصرية ، بأكثر مما عبر أى أديب مصرى آخر فى عصرنا الحديث ، فى غير تناقض مع الدلالة الإنسانية العامة .

والذين حضروا هذه الندوات لابد أنهم لمسوا روح الأستاذ الجامعى المثقف ثقافة واسعة رفيعة ، التى خاطب بها لويس عوض الجمهور العريض فى إدارة هذه الندوات .

وعلى الرغم من تنوع المواقف والرؤى والاتجاهات التى تنسب إليها الأسماء المشاركة ، وعددها يزيد عن عشرين اسما ، فقد استطاع لويس عوض أن يقود بحساسية بالغة سفينة الحوار وسط التيارات المختلفة المتضاربة التى يمثلها هذا الحشد من المتحدثين ، متيحا فرصة التعبير دون توسع للمشاركين ، ويقدمهم لجمهور قاعة الندوات المتطلع إلى معرفة ، فى حدودالوقت المقدر لهذه الندوات .

وفى هذا اللقاء مع الدكتور لويس عوض ، بعد انتهاء الندوات ، نستطلع رأيه فى مثل هذه الاحتفالات الثقافية الكبيرة التى يتألق بها اسم القاهرة فى العالم .

يقول لويس عوض :

* أنا من المؤيدين للتجمعات الأدبية والفنية فى كل مكان فى البلاد العربية ، وفى مقدمة هذه التجمعات ما يعقد من ندوات ومؤتمرات ولقاءات فكرية وأمسيات شعرية ، وقد يدخل فى هذا الباب المهرجانات أيضا ، وإن كانت مشكلة المهرجانات أنها مكلفة .

مجلة «الكتاب» ٢ فبراير ١٩٨٩ .

وقد سعدت سعادة عظمى أيام أن أقيم فى القاهرة منذ بضع سنين ، بدعوة من الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مهرجان حافظ وشوقى ، فقد كانت أول مرة يتجمع فيها الأدباءالكبار من مختلف أرجاء العالم العربى ، بعد سنوات من القطيعة السياسية ، بل والقطيعة الفعلية .

وبذلك تستطيع أن تقول إن الأدب قد أصلح ما أفسدته السياسة . وكان من أهم مصادر سعادتى بهذا الحدث الكبير هو روح الود الواضحة التى تجلت فى علاقات كبار المفكرين والنقاد والأدباء ، مما أثبت أن الخلافات السياسية خلافات ظاهرية ، وربما حوائل مفتعلة ليست لها جذور فى نفوس المثقفين .

ولكنى فى الوقت نفسه أحب أن أضيف أنه – ما دمنا قد عدنا إلى التواصل الثقافى – فيجب الحرص على مبدأين :

المبدأ الأول هوالاهتمام بنوعية المشاركين فى هذه الندوات والمؤتمرات واللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية ، كما نجد فى معرض القاهرة الدولى للكتاب الراهن ، بحيث يراعى أن يكونوا من الصفوة المثقفة ، وممثلين لها فى مختلف الأجيال ، والإحجام عن سياسة المجاملات التى تخلط الحابل بالنابل ، وتكون أشبه شىء بالغصة فى حلق بعض المجتمعين .

والمبدأ الثانى يجب أن تكون هذه الندوات والمؤتمرات واللقاءات الفكرية والأمسيات الشعرية مفتوحة لكل تيارات الفكر والأدب ، من يمين ويسار ووسط . فإذا كان المثقفون لايحتمل بعضهم البعض الآخر ، فليس من حقهم مطالبة الدولة أن تحتمل من يعارضونها منهم .

كذلك أطالب الحكومات العربية بأن تمتنع عن التدخل فى توجيه الحوار داخل هذه المؤتمرات والندوات واللقاءات إلخ ... ، وليكن دورهامجرد رصد حركة الفكر فى العالم العربى . وفى اعتقادى أن هذا كاف جدا ، ونافع جدا ، لمن يريد أن يحلل ما يجرى داخل عقول المثقفين في العالم العربى .

* ماذا وراء اهتمامك بالكيف الذى يتجلى ، فى هذا الحديث ، فى تنويهك بالصفوة المثقفة ، وفى اختياراتك كناقد بصفة عامة ؟

* اهتمامى بالنوع أوالكيف يرجع فى اعتقادى إلى أن كثرة الأصوات التافهة مضيعة للوقت و« غلوشة » للفكر ، ولن تجنى منها الحكومات شيئا حقيقياً .

إن الاهتمام بالنوع أو المستوى الفكرى والأدبى خليق بأن يجعل كل مؤتمر أو ندوة أو لقاء أو مهرجان يسفر عن وقائع ونتائج موضوعية ، ويمكن أن تكون محل تفكير واعتبار من جميع الأطراف ، ويمكن أيضا أن تنشر فى شكل تقارير وكتب تصدرها وزارات الثقافة فى البلاد المختلفة ، ويتم تبادلها فى مختلف العواصم العربية ، كما يمكن للمسئولين أيضا تدارس هذه التقارير والكتب ليقفوا على حقيقة الاتجاهات الفكرية والأدبية فى العالم العربى .

* ألا ترى أن تجمع الكتاب تحت مظلة رؤى كلية واحدة ، لاتنفى التنوع ، يمكن أن يخدم الحركة الثقافية والاجتماعية والسياسية ، حين ترتبط هذه الرؤى بغايات انسانية ؟

* بالنسبة لموضوع التوحيد الأدبى ، فأنا أرى أن هذه إساءة للتعبير ، لأن القصد من هذه التجمعات ليس التوحيد ، وإنما تبادل الخبرات . وهذه هى فائدة الحوار ، والحوار الذى لاينتهى بالاقتراب من فهم الأطراف الأخرى ، هو نوع من حوار الصم .

أما إذا كنت ترجو من هذه التجمعات أن تنتهى بتوحيد المسار، فسوف تتورط فى خطأ عظيم ، لأنك تتجه بهذا النوع من التفكير إلى العودة إلى فلسفة الفكرة الواحدة ، والتنظيم السياسى الواحد ، والعقيدة الواحدة ، بل واللغة الببغاوية الواحدة .

وأيا كانت نتيجة هذا الحوار – ولنسمه اللقاح الفكرى – فهو دائما خطوة إلى الأمام إذا تم التلقيح ، ودلالة خصوبة ، لأن نهايته هو ظهور مخلوق جديد، وهذا ابن التطور التاريخى .

خذ مثلا أى مفكر عربى إذا استمع جيدا إلى مفكر آخر فى قطر آخر ، وتأمل وجهة نظره .. من الجائز أن يحدث تلقيح بين هذه الأفكار المتضاربة ، يقربنا إلى نوع من فهم قضايانا أقرب إلى الواقعية ، وأبعد عن الميتافيزيقية ، وإلا ظللنا كما نحن فى حالة عدم تفاعل مستمر ، هى المسئولة عن هذا التردى الذى نراه فى العالم العربى .

فنان ضل طريقه إلى النقد

تحتفل الحركة الثقافية فى مصر ، فى الشهر القادم ، بالحاصلين على جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية عن السنوات من ١٩٨٥ إلى ١٩٨٨ ، ضمن احتفالها بالذكرى المئوية لميلاد رواد التنوير الثقافى : طه حسين ، عباس محمود العقاد ، إبراهيم عبد القادر المازنى ، عبد الرحمن الرافعى .

وبهذه المناسبة تصدر وزارة الثقافة كتابا تذكاريا بأسماء الفائزين بهذه الجائزة منذ إنشائها سنة ١٩٥٨ .

وتاريخ هذه الجائزة يعكس الخط البيانى للثقافة المصرية الذى ظل يتصاعد معظم سنوات حكم عبد الناصر ، ثم تعرض للانحدار فى عهد السادات الذى أجهز على كل قيمة ثقافية ، بالإضافة إلى انحسار دور مصر القيادى على مستوى الوطن العربى ، وجعلها تتهيأ لتحيا حياة انعزالية ، فى العصور « الذهبية » القديمة ، وهى ترفع شعار الانفتاح !

إلا أن الخط البيانى المنحدر ، الذى اختلت فيه معايير التقييم الموضوعى ، لم يلبث أن استأنف صعوده فى السنوات الأخيرة ، وانتهجت الجائزة نهجا صحيحا فى الاختيار ، بلغ ذراه هذه السنة بحصول الدكتور لويس عوض عليها فى الآداب ، وكان ، بإجماع المثقفين التقدميين ، يستحقها منذ عشرين سنة أو أكثر ، لو أن هذه الجائزة التزمت بالموضوعية فى اختيارها لأصحاب الإنجازات الأدبية الهامة ، فى توقيتها الصحيح .

فى هذا اللقاء مع لويس عوض نتعرف على بعض قسمات هذا الناقد ،الذى تشف كتاباته عن وعى كبير بالتراث الإنسانى ، فى إبداعاته المتنوعة ، خاصة الشعر والمسرح .

مجلة «الدستور» ، لندن ، ٢ أكتوبر ١٩٨٩ .

* أود فى بداية هذا الحوار أن تلخص للقراء المبادئ أوالمبدأ الذى تستظل به فى كتاباتك التى تحقق العلاقة العضوية بين الأدب والبيئة التاريخية التى تصدر عنها .

* أنت تعلم أنى رجل تقدمى ، وبالتالى فالمقياس عندى هو : هل الأشياء والأفكار تؤدى إلى تقدم المجتمع والإنسانية أم لا ؟

وبالتالى فأنا دائما أظاهركل ما يدفع الإنسانية إلى التقدم ، ولاسيما فى دائرة وطنى .

* اذا أردت أن تلخص للقراء فى كلمات شخصيتك ككاتب ، أو تقدم لها صورة مركزة ، فماذا تقول ؟

* أقول إنى فنان ضل طريقه إلى النقد ، وأقول إن غاية ما ينبغى أن يسعى إليه رب القلم هو التوازن بين العقل والعاطفة والخيال ، وهذا شىء عسير ، ولا أعتقد ، رغم سعيى إليه ، إننى حققت منه شيئا كبيرا ، فعنصر العقل عندى يطغى دائما على بقية عناصر الحياة .

* ونحن في معرض الحديث عن شخصيتك ، ماذا أفدت بالتحديد من ثقافتنا العربية ؟ وما هى إضافتك إليها ؟

* أبدأ بأساتذتى الذين تعلمت عليهم ، وهم كما ذكرت فى أكثر من مناسبة العقاد وطه حسين وسلامة موسى . ولكن هؤلاء كانوا مجرد معابر إلى الثقافة العالمية بجميع أبعادها . فأنت بعد أن تقرأ العقاد لاتكتفى بهذا ، وإنما تذهب إلى الأصول ، فتقرأ نيتشه فى الأصل ، وتقرأ أناتول فرانس فى الأصل ، وتقرأ شوبنهور فى الأصل .

عندئذ تجد أن ما قدمه إليك العقاد هو مجرد مفاتيح .

ونفس الأمر بالنسبة لطه حسين . هو يقدم لك بعض اليونان ، لكنه يقف بك على الشاطئ ، وعليك أنت أن تتم الرحلة ، فتقرأ هوميروس بنفسك ، وتقرأ إسخيلوس ، فلا تكتفى بالنبذ التى نقلها طه حسين عن إسخيلوس . وتتم قراءة سوفوكليس ، لأن طه حسين لم يترجم إلا ثلاثية أوديب . كذلك فإنك لاتجد فى نقد طه حسين لليونان وفكر اليونان ما يشفى الغليل . فأنت بحاجة إلى نقاد عظام متخصصين فى الكلاسيكيات بالإنجليزية والفرنسية .

وكذلك الأمر بالنسبة لسلامة موسى ، هو يعطيك المفاتيح الأولى للأفكار العصرية ، كالاشتراكية ، وكنظرية التطور ، وكأبحاث فرويد وأدلر ويونج ، ثم لاتلبث بعدأن تفرغ من قراءته أن تحس أنك قد التهبت عطشا إلى مزيد من المعرفة ، فتقرأ برنارد شو كله ،

ويلز كله ، بل وتقرأ الفلسفة الماركسية ، وإن كان لك اهتمام بالعلم تقرأ لداروين «أصل الأنواع» و « نشأة الإنسان » .

وبطبيعة الحال عندما تعبر كل هذه التخوم ، تسقط أمامك كل الحواجز بين كل الثقافات وكل الحضارات ، وبين الماضى والحاضر والمستقبل .

هذا باختصار هو ما استفدته من هؤلاء الأساتذة الكبار .

أما إضافتى فأنا أعتقد أنه يجب أن أترك غيرى يتحدث فى هذا الأمر ، لأن مادح نفسه إبليس .

* ما هى أسباب أزماتك الروحية التى تتعرض لها - كما تقول - كل عقد من الزمان ، وتدفع بك لممارسة الإبداع الفنى ؟

* لاتنس الشجار العظيم الذى نشأ بينى وبين والدى وأنا فى مرحلة البكالوريا قبل أن أدخل الجامعة ، فقد كان يريد لى أن أدرس الحقوق ، وكنت أريد أن أدرس الآداب ، لابقصد أن أكون أستاذا ، ولكن بقصد أن أكون أديبا .

هذه الطاقة المختزنة المكبوتة تنفجر عندى فى أيام الأزمات الروحية . ولعل أولى هذه الأزمات كانت مرحلة ذلك الصدام مع أبى .

أما بقية الأزمات الروحية فالأغلب أنها وليدة الاضطهاد ، يعنى مثلا إحساسى كمواطن أن كل مصرى مضطهد فى بلده أيام الملكية هو الذى فجر فى رواية « العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح » ، ومن قبل ذلك كان إحساسى باضطهادالقدماء للمحدثين ، أى أنصار القديم لأنصار الجديد ، هو الذى فجر عندي احتجاجات ديوان «بلوتولاند» .

وطردى من الجامعة عام ١٩٥٤ هو الذى ولد تساعيات المكالمات أو شطحات الصوفى ، والاعتقال أيام عبد الناصر هو الذى فجر في موضوع مسرحية « الراهب » وهزيمة ٦٧هى التى فجرت فى قصائد « مراثى ارميا » .

* ماهى القيم التى تري أنك أرسيتها فى حياتنا الثقافية منذ كتاباتك الأولى فى الأربعينات ، وعبر المراحل التى عملت فيها فى الصحافة ؟

* حاولت أن أؤصل فلسفة الأدب فى سبيل الحياة ، ونظرية الالتزام بهموم المجتمع وهموم الإنسانية بصفة عامة ، وإنقاذ الأدب من تيار الفن للفن الذى ينتهى فى العادة بأن يجعل الأدب اما كالزهرةالجميلة ، وهى شئ للزينة ، وإما شيئًا للمتعة والتسلية كالمسرح التجارى ، وهذا فى الحالين غير كاف ، بل هو إهدار للقيم الإنسانية الكبرى .

والغريب فى هذا الأمر أن نظرية الفن للفن عندما بدأت فى فرنسا فى منتصف القرن التاسع عشر كانت دعوة لتحرير الفن من المقاييس التقليدية للأخلاق . والذى فجر قضية الفن للفن كانت محاكمة فلوبير ، لأنه كتب « مدام بوفارى » ، وأراد المجتمع أو الطبقات المتزمتة أو السلطة أن تصادرها لأنها تكشف عورات المجتمع ، فكانت دعوة الفن للفن بمثابة احتجاج لتحرير الفن من التقاليد البالية . وهذا كان وجها إيجابياً . فإذا بها تتحول فى بلادنا إلى دعوة للاهتمام بالشكل أو لمجرد الاهتمام بالشكل وحده، بينمانجد فى أوروبا أن دعوة الفن للفن ، سواء عند فلوبير أو عند أوسكار وايلد ، مقترنة دائمابتحرير الأدب من الأحكام الأخلاقية القديمة المتزمتة .

إن نظرية الفن للفن بهذا المعنى يمكن الدفاع عنها ، ولكن ليس بالمعنى الذى نجده فى أعمال رشاد رشدى الهامة كـ « لعبة الحب » ، و «الفراشة » ، قبل أن ينحرف إلى الأدب الاجتماعى ليسب نظام عبد الناصر ، كما فى « بلدى يابلدى » و « اتفرج ياسلام » .. هو فى هذه المسرحيات السياسية مشى فى طريق الالتزام تشبها بالغير لكى يقوض أركان الناصرية والاشتراكية .

* ألا تنتمى البنيوية ، من بعض وجوهها ، إلى المدرسة الشكلية التى تتمثل فى اتجاه « الفن للفن » ؟

* لا أستطيع أن أربط البنيوية بمذهب الفن للفن ، لسبب بسيط وهو أن البنيوية التى كانت فى الثلاثينات والأربعينات كانت تقوم على تكرار أنماط الفكر والأساطير ، أى الخيال فى تاريخ الإنسانية وفى الآداب المختلفة ، بمعنى أن هناك موضوعات «تيمات» أساسية تحاول الإنسانية أن تعبر من خلالها عن نفسها فنيا أو فلسفيا ، وهى متكررة فى جميع العصور وفى جميع الآداب بطريقة مختلفة .

مثلا « تيمة » القطيعة بين الأرض والسماء ، وغضب السماء على البشر ، وإهلاك البشر بالطوفان أو الصواعق أو الثلوج ، هذا التعبير الرمزى نجده متكرراً فى الآداب الدينية ، وفى الأدب المصرى القديم ، وفى الأدب اليونانى ، وفى الأدب الإيرانى فى الأفيستا .

مثال آخر فكرة العذاب الأبدى لا نجدها فقط فى فكرة البشر فى الجحيم عندما تشوى جلودهم فتنمو لهم جلود أخرى لتشوى ، وإنما نجدهافى أسطورة «برومثيوس» الذى سلط الإله زيوس عليه نسرا ينهش كبده أثناء النهار ، وفى الليل كان ينمو له كبد جديد ، ونجدها فى أسطورة تانتالوس ذلك الذى قيدته الآلهة عقابا له بالقرب من الماء ، وألهبته بعطش شديد ، فكلما دنا من الماء ، وجد أنه لا يستطيع أن يبلغه .

كذلك فى أسطورة المارد أطلس الذى قضت عليه الآلهة بأن يحمل على راحتيه قبة السماء إلى أبد الآبدين .. كل ذلك كان عقابا لهؤلاء الأبطال لجريمة ارتكبوها لانعرف حقا ان كانت جريمة أو فضيلة .

فبرومثيوس مثلا عاقبته الآلهة ، لأنه سرق النار الإلهية وأعطاها للبشر ، لأنه كان صديق الإنسان بحكم منشأه ، فالمردة هم أبناء الأرض ، وهم مرحلة متوسطة بين الآلهه والبشرية ، ولذلك كانواداثما يحنون الى البشرية ، وكان فيكتور هوجو يقول : « من ذا الذى يعرف ماذا كانت جريمة تانتالوس ؟ » .

هذا النوع من تكرارالأطر والتيمات التى تعبر بها الآداب والفنون عن معان متشابهة هى رموز موضوعية متكررة ، أو فلنقل هى أبنية يتحرك من خلالها الفكر البشرى والتاريخ البشرى للتعبير عن مواقفه المختلفة . ونحن في هذه الحدود لانزال داخل البنيوية الموضوعية . وهذا النوع من البنيوية فى نظرى مذهب صحى ، لأنه يهتم بالموضوع ولايقف عند مجرد الشكل .

أما البنيوية التى يتعلمها أبناء الجيل الحالى فهى تنص على الأطر الشكلية ، وتحول دراسة الأدب إلى مجرد دراسة للشكل واللغة ، وربما كانت جهود دى سوسير هى المسؤول الأول عن هذا الانحراف ، وكانت فى زمن دى سوسير ، وهو سويسرى ، مرحلة ازدهار لهذه البنيوية الموضوعية التى نجدها فى الدراسات الإنثولوجية والفولكورية ، كما فى أعمال سير جيمس فريزر الذى كتب عن تكرر أسطورة الإله المعذب فى كل الآداب والديانات القديمة .

ولعل آخرمن كتب هذا الموضوع عن البنيوية الموضوعية كان وليم إمبسون فى كتابيه « نماذج من عالم المثل » و « الصيغ السبع لشعر الرعاة » ، وهو يتبع هذه التيمات فى مختلف الآداب .

* بمناسبة إقامة مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبى ، الذى رأست لجنة تحكيمه ، كيف تنظر إلى الإبداع المعاصر بين التقليد والتجريب ؟

* نحن فى عالمنا المعاصر فى مرحلة انتقال . ففى الخارج ، بعد جيل سارتر فى اتجاه الوجودية والالتزام الفردى ، وبريخت والالتزام الجماعى ، ازدهرت فى انجلترا مثلا مدرسة من هارولد بنتر وويسكر وبيتر شيفر حتي توم ستوبرد . وهذه المدرسة وصلت إلى نهاياتها ، وهناك فراغ الآن ، والمفروض ان كتاب المسرح الإنجليزى يبحثون الآن عن موضوعات جديدة أو عن اتجاه جديد أو شكل جديد للمسرح .

ونفس الأمر فى فرنسا . كان آخر التقليدين جان أنوى ، وقامت مدرسة اللامعقول على أنقاض الوجودية . والآن المسرح الفرنسى يبحث عن موضوعات جديدة وقوالب جديدة .

وفى مصر بعد دورة الستينات أسدل الستار على مرحلة من تاريخ المسرح المصرى هى مرحلة الالتزام ، واحتل كتبة المسرح التجاري الساحة نحو خمسة عشر عاما .

ولكننا منذ ١٩٨٥ نحاول أن نبحث عن الفن الجاد مرة أخرى ، رغم انقراض مدرسة الستينات .

ولذانحن نحاول التجريب فى المسرح والقصة والشعر للخروج من المأزق التاريخى الذى تركنا فيه نجيب محفوظ ويوسف ادريس فى القصة ، وصلاح عبد الصبور فى الشعر والمسرح ، والفريد فرج وسعد الدين وهبة فى المسرح .

نحن الآن نحاول أن نبحث عن موضوعات جديدة فى المسرح وفى القصة وفى الشعر وفى السياسة والاقتصاد .. وربما اهتدينا إلى تجديد الحياة فى أرض مصر ، وإن كنت قد لاحظت في المهرجان التجريبى الثانى أن المصريين والعرب لا يزالون يعيشون فى تجربة الالتزام ، ولا يعيبه إلا أنه التزام فاقع لنقص الخبرة ، ونحن فى انتظار ظهور مواهب ضخمة جديدة تملأ الفراغ .

وأنا أتوسم خيرا فى لينين الرملى ، وفى أسامة أنور عكاشة ، وفى يسرى الجندى ، ومحمد جلال عبد القوى ، فربما خرج منهم مع الأيام فن عميق الأبعاد كفن الستينات .

وأحب أن أضيف هنا أنه حتى العروض التجريبية الأوروبية كانت إلى حد كبير متجهة نحو الالتزام ، كما فى عرض ألمانيا الغربية عن مسرحية « جلسة سرية » لسارتر ، وفى عرض المجر لدون جوان .

* طالما أن الحوار قادنا إلى المسرح والتجريب ، وأنت أحد نقاده البارزين ، فمن الملاحظ أن كتاباتك النقدية تقتصر فى تناولها للعروض على النص ، بينما لايعدو النص أن يكون – فى مجال التجريب المعاصر خاصة – أحد عناصر العرض المسرحى . فكيف تنظر برؤية تقليدية للمسرح إلى هذه التجارب الجديدة التى تخرج على كل المفاهيم ؟

* لازلت أعتقد أن المؤلف هو سيد المسرح ، وليس المخرج ولا الممثل ، فليس لدى ما أندم عليه عندما كنت أقف دائما فى نقدى عند تحليل النصوص .

غيبة العقل عطلت فكرنا ...
وجمدت نهضتنا

يمثل الدكتور لويس عوض فى حياتناالثقافية ، منذ منتصف الأربعينيات حتى الآن ، مجموعة من القيم والمعانى والأفكار التى أثرت الإبداع فى بلادنا ، وجددت حيويته فى أكثر من مجال ، ووسعت من آفاقه فى أكثر من مرحلة .

وتعد كتبه التى تناولت بالدراسة والترجمة التراث الإنسانى فى عصوره المختلفة ، كما تعد صحائف التاريخ القديم ، والفكر المصرى الحديث ، والآداب المعاصرة ، التى ألقى عليها الأضواء فى انتاجه النقدى ، مراجع لا غنى عنها لأى باحث جاد أو مثقف مستنير ، يريد أن يستضىء بنور العلم والمعرفة ، ويقترب من روح العصر ، بفضل ما تتميز به هذه المؤلفات من عمق التناول ، ونضج المنهج .

ولعل من أبرز مقومات هذا المنهج :

– الربط الدائم بين الظاهرة الأدبية أو الفنية وبين المجتمع بمختلف مكوناته وخلفياته فى السياق التاريخى لهذه الظواهر .

– الوعى المتوهج بأن التاريخ لا يتغير إلا بالأفعال لابالأقوال ، وبأن ماهية الانسان هى جوهر هذاالتاريخ .

– إدراك الوشائج والعناصر المشتركة بين الثقافات والحضارات للخروج من الإقليمية الضيقة إلى الرحاب الإنسانية الواسعة ، عبرالتواصل مع مراكز الحضارة الأوربية ، وهوما نطلق عليه وحدة الثقافات فى العالم الذى يتزايد اقترابا وتداخلا حتى تحول إلى قرية صغيرة ، ترتبط فيها الروح العصرية للمجتمع مع الإنسانية .

مجلة «الثقافة الجديدة» ، يونية ١٩٩٠ .

- الاحتفاء بالتقاليد الفنية الرفيعة ، مع ضرورة التحرر منها والثورة عليها ، لكيلا تتجمد ملكات الخلق والابتكار عند أى تخوم قديمة ، أو وفق أى مقاييس وتصورات ماضية ، كانت لهامن قبل ضروراتها التاريخية ، ثم فقدت هذه الضرورة ، وأصبح التمسك بها تخلفا ، يعوق التطور والتجديد كقيمة ملازمة للإبداع ، تعبر عن حقيقة الحياة ونضارتها .

- الإيمان بحق العامية فى الوجود بجوار الفصحى ، تأسيساعلى رفعة التعبير الشعبى الدارج ، وصدقه وحيويته ، وعبقرية معانيه ، وغنى خياله فى المدائح والملاحم والمواويل والمعتقدات والآداب العامية ، المصرية والعربية ، الموروثة عن العصور الوسطى ، التى لاتقل جمالا فى نظره ، إن لم تزد ، عن فصحى المثقفين ، وأدبهم الرسمى الذى تسيطر عليه التقاليد الميتة .

وفى هذا الصدد كتب كثيرا عن اللهجات العامية الرثة للغة اللاتينية فى أوربا ، مثل إيطاليا وإنجلترا وفرنسا ، التى تحولت بعد أربعة عشر قرنا من استخدام اللاتينية كلغة مقدسة للدولة تؤدى بهاالشعائر الدينية ، إلى لغة فنية فصحى ، تؤكد الديمقراطية الشعبية ، وتكتب بها آدابها الحية الخالدة .

هذه بعض القضاياالتى كرس لويس عوض حياته العقلية لها .

ومهما كان الخلاف حادا حول نجاحه أو إخفاقه هنا أو هناك ، فى التأويل أو التفسير أو الحكم ، فقد كان فى كل ما كتب أمينا مع مبادئه ومعتقداته ، التى تألق بها قلمه ، ونبض بها وجدانه في فترات النهضة والازدهار ، كما كان أميناً أيضا مع نفسه - لايخون شهادته - فى مناهضة المؤسسات والتيارات الثقافية السلفية، ودعاوى العزلة والغيبيات ، التى حاولت أن تنال منه ومن الوطن ، فى فترات الهزائم والردة والانكسار .

إلا أن ما تعرض له لم يصبه إلا بمضاعفة شعوره بالوحدة ، فى مناخ يؤكد انتشارالجهل ، واستشراء الشر .

ظل لويس عوض ، لأكثر من نصف قرن ، ممسكا بالمشعل ، لايتوقف عن البحث ، أو عن الدعوة إلى الاستنارة ، والحرية ، والتجديد .

وكل من اقترب منه فى السنوات الأخيرة ، ورآه يستكمل مؤلفاته الكبيرة ، ويجمع المتناثره منها، ويعيد نشرمانفد من طبعاتها، كان يدرك أنه يريد أن يسابق الزمن فى امتداده ، حتى يعطى الثقافة والمثقفين أقصى ما يستطيع ، إلى أن جاءت الأيام التى وقف فيها بين الحياة والموت ..

والسؤال الآن :

– هل سندع المشعل الذى حمله ينطفى كما انطفأ المرة بعد المرة مع غياب كواكب التنوير فى عالمنا العربى من « رفاعة رافع الطهطاوى » حتى « طه حسين » ؟

أم سنعيد الحياة إلى طائر العنقاء ، وسط البروق والرعود ، لكى ينهض من بين الرماد ، ويحلق فى أجواز السماء ؟

* أبدأ هذا الحديث بالإشارة إلى أنك على الرغم مما تعرضت له من أذى مباشر ، في عهد «عبد الناصر » ثم فى عهد « السادات » ، إلا أنك لزمت الصمت إزاء ما حدث، إلا فى فقرات عابرة اقتضاها السياق .

فماهى وجهة نظرك إزاء هذا الصمت ؟

* هذا الصمت صحيح وله أسباب ، منها أنى ، أولا : لا أعتقد أن من سمات الرجال البكاء على النفس أو رثاء النفس . فمن كابد من شئ فالمواجهة هى وسيلته وليس عرض الجراح ، وثانيا : لأنى أعتقد أنه من النذالة أن أعرض بالأموات ، أو بالضعفاء، أو بالمضروبين . فلو أن لى اعتراضا على شئ مما فعله « عبد الناصر » أو « السادات » ، فالواجب الأخلاقى هو أن أتحدى « عبد الناصر » أو « السادات » أو أندد بهما ، أثناء حياتهما ، وليس بعد أن يموتا .

وهو نفس ما أقوله الآن ، ويمكن أن تعتبره رسالتى إلى كتاب مصر : من له اعتراض على شئ حول النظام القائم أو حول السلطة ، فليتقدم به الآن ، ولا ينتظر حتى يصبح النظام جزءاً من التاريخ .

وهناك عامل ثالث يجعلنى أتحرج من الكلام عن متاعبى الخاصة ، فى ظل نظام معين ، لأنى أعتقد أن واجب المفكر ألا يخلط الخاص بالعام .

وهذه نقطة مهمة جدا . فإذا كان نظام عبد الناصر قد نكل بى فى أكثر من مناسبة ، سواء بطردى من الجامعة أو باعتقالى مع الأشغال الشاقة فى معتقل أبو زعبل ، أو بالتدخل لمنعى من العمل كأستاذ في الجامعة السورية أو جامعة بغداد أو جامعة الخرطوم ، وكلها قد عرضت علىّ عقودا كريمة عندما أقصيت عن جامعة القاهرة ، فإنه لم يكن بينى وبين نظام عبد الناصر خلاف شخصى .

وإذا كنا قد اختلفنا ، فقد كان اختلافنا من أجل مصر . كل منا يرى أن صلاح أمورها لايكون إلا بطريقة خاصة ، فالقضية إذن قضية عامة .

وكذلك الأمر بالنسبة للسادات .

وبالتالى أنا لا أحمل أى ضغائن شخصية لأى اضطهاد نزل بى .

ثم إنى تعودت دائما أن أنظر إلى الأمام ، ولا أضيع الوقت فى النظر إلى الوراء ، إلا فى سبيل الاستفادة من عبر الماضى .

وهناك نقطة أخيرة فى هذا الموضوع ، وهى أنه كان يمكننى عندما نزل بى الاضطهاد منذ أوائل عهد الثورة ، أن أفعل ما فعله الغير ، أى ألجأ إلى دولة أجنبية عربية كانت أو أوربية أو أمريكية ، وأن أباشر المقاومة من الخارج .

ولكن هذا ضد مبادئى ، لأنى أعتقد أن معركة الكاتب المصرى والمفكر المصرى ينبغي أن تدار على أرض مصرية .

أنا من المؤمنين فى الكفاح الوطنى وصراع المبادئ والآراء بطريقة « سعد زغلول » ، وليس بطريقة « محمد فريد » ، وقد يلجأ الإنسان أحيانا إلى الصمت ، ولكن الصمت أكرم من قذف الحجارة من بعيد .

* على الرغم من وضوح كتاباتك النقدية وحياديتها ، إلا أنه ليس من اليسير تحديد موقفك أو انتمائك الفكرى وسط الاتجاهات النقدية بدون مراجعة دقيقة لكل ماكتبت .

* الحق أن تكوينى الأكاديمى جعلنى أقف فى كثير من الأحيان موقف عدم الانحياز من مدارس الفن والأدب ، وأحكم على كل منهما وفقا لقوانينه الخاصة .

إننى مثلا ترجمت شيللى وهو شاعر رومانسى ، وترجمت هوراس وهو شاعر كلاسيكى ، وترجمت أوسكار وايلد وهو رسول مدرسة الفن للفن ، وترجمت « الرأس ايلاس : أمير الحبشة » التى صدرت بعنوان « الوادى السعيد » وهى من عمل صمويل جونسون ، وتعد من النماذج الصافية للأدب الكلاسيكى الجديد ، وترجمت « استرووتز » لجورج مور ، وهو من تلاميذ إميل زولا ، وهى تعد نموذجا ممتازا للمدرسة الطبيعية فى الأدب .

المدرسة الوحيدة التى لم أجد فى نفسى أى حب لها هى المدرسة التأثرية أو الانطباعية . ولا أدرى إن كان لتكوينى الأكاديمى دخل فى ذلك ، أم لأن المدرسة التأثرية على الأقل فى مصر هى « الركوبة الواطية » لكل ناقد لم يصب من العلم شيئا مذكورا ، وبالتالى فهو يكتفى بالانطباعات ، فإن سألته :

كيف يدعم رأيه ؟ قال لك : هذا انطباعى .

وهناك مدرسة وجدت نفسى دائما أنفر منها ، وهى التى تركز على الشكل دون المضمون ، وتهتم بالبلاغة وبالإعجاز الأدبى وبكافة الجماليات الشكلية فى العمل الفنى،

وهي مدرسة صعبة المأخذ وليست يسيرة ، ولا يتقنها إلا أهل العلم فى البلاغة والأساليب ، فهى إذن مدرسة محترمة فى النقد الأدبى والفنى ، ولكن مشكلتها إنها معزولة عن الحياة ، وهذا فقط ما ينفرنى منها ، لأنى أعتقد أن الشكل والمضمون وحدة لا تتجزأ ، والأكثر من هذا أعتقد أن الشكل الفنى وظيفة من وظائف المضمون .

* فى اطار هذا الموقف أستطيع أن أقول انه يغلب على كتاباتك النقدية الاتجاه التفسيرى ، وهو اتجاه صعب نسبياً ، فكيف تطبقه ؟

* ترجع صعوبة الاتجاه التفسيرى إلى أنك لابد أن تكون ناقدا واسع الثقافة ، مطلعًا على كافة التيارات الأدبية ، حتى يكون تفسيرك وتحليلك لما تقرأ مستندا إلى قواعد علمية . فهو فى حقيقة الأمر منهج الأساتذة أكثر منه منهج النقاد الذين يلجأون غالبا إلى المنهج التبشيرى أو إلى النقد الانطباعى أو التأثرى ، فإن كانوا أصحاب رسالة ووجهة نظر فى الفن اتجهوا إلى المنهج التبشيرى فى النقد .

ومع ذلك فأعتقد أنى قد أرسيت قواعد المنهج التاريخي فى النقد، وهو دراسة الأعمال الأدبية والفنية كنتاج للبيئة التى أفرزته . وقد كنت فى هذا متأثرا من جهة بمنهج تين ، ومن جهة أخرى بفلسفة الجدلية التاريخية التى نقلت تطبيقها من عالم الساسية إلى عالم الأدب والفن والفكر .

وكان هذا حالى أيضا فى بداية حياتى ، تجده فى مقدمة ديوان « بلوتولاند » الذى أعيد طبعه منذ سنتين ، فى دعوتى لتجديد عروض الشعر العربى ، وفى دعوتى إلى الخلق الفنى باللغة العامية ، وفى ربط الأدب بالمجتمع ، وبصفة عامة ما يسمى نظرية الالتزام .

* ما دمت أشرت إلى دعوتك المبكرة للعامية ، فلا تزال مجلات وزارة الثقافة ترفض نشر الشعر العامى ، رغم اعترافها بشعرائه ، ومشاركتهم فى ندواتها .

كيف تنظر الآن إلى هذه القضية ؟

* هى فى نظرى كانت ولاتزال قضية حيوية ، ولكن الذى يحسمها هو الممارسة العملية وليس الكلام النظرى .

فمن الذى كان يستطيع أن يتنبأ بظهور « صلاح چاهين » أو « فؤاد حداد » أو « عبد الرحمن الأبنودى » أو « أحمد فؤاد نجم » وغيرهم ممن ملأوا حياتنا بالبهجة المأساوية أو بالبكاء الضاحك طوال عشرين عاما أو أكثر ؟

وهل كان « بيرم التونسى » ومن قبله « عبد الله النديم » من الزنادقة الخارجين على الدين ، أم أنهم كانوا يعملون فى حدود المباح ، وبموافقة المجتمع الذى أحسن الإصغاء إليهم ؟

نفس الأمر بالنسبة لكتاب الدراما باللغة العامية من « بديع خيرى » و « نجيب الريحانى » و «يوسف وهبى» إلى « نعمان عاشور » و « يوسف إدريس » و « سعد الدين وهبه » .

بل إن توفيق الحكيم نفسه بدأ حياته المسرحية بالعامية ، كما نجد فى مسرحيته « رصاصة فى القلب » . وحين زجره « طه حسين » تراجع وذهب يبحث عن اللغة الوسطى ، فأدخلوه مجمع اللغة العربية مكافأة له .

وفى تصورى أن ما فعله « صلاح چاهين » وما فعلته أنا فى « بلوتولاند » و«مذكرات طالبة بعثة» ، فى محاولة تجاور العامية والفصحى ، ليس البحث عن لغة وسطى ملفقة ، ولكن عن لغة حية لا هى عامية ولا هى عربية ، لغة شبيهة باللغة التى استخدامها دانتى فى « الكوميديا الإلهية » وهى لغة فلورنسا الراقية التى كانت أرقى اللهجات الإيطالية ، وتحويلها إلى خامة للأداء الأدبى الرفيع الذى يحمل أعظم المعانى .

فلنقل مؤقتا انها عامية المثقفين فى كل البلاد العربية . فمن يفكرون بسمو يعبرون أيضا بسمو ، لأن التعبير ليس إلا وعاء للتفكير .

ومن الممكن أن يلتزم كاتب بالفصحى فى كتابته ، ومع ذلك يبقى منحطا فى أدائه ، لأن معانيه منحطة . وفى أحسن الأحوال نحن لا نتحدث عن الرقى والانحطاط ، وإنما نتحدث عن الأصوات والأصداء . فما أكثر الشعراء الذين تقرأ شعرهم فتجده مجرد صدى خافت لأشعار قالها القدماء .

* يعكس تاريخ الحركة التشكيلية ، مثلها مثل تاريخ الحركة الأدبية ، الصراع بين القديم والجديد . وبحكم كتابتك عن التاريخ الثقافى ككل منذ بداية النهضة الحديثة ، هل لك أن تطرح أبعاد التطور الفنى ؟

* فى تصورى أن تطور الفنون التشكيلية فى مصر منذ ثورة ١٩١٩ قد سار فى الطريق الطبيعى ، فبدأ بالتشخيص والأكاديمية حتى نهاية الثلاثينيات ، وبعد ذلك بدأت التجارب التأثيرية والتعبيرية والسيريالية والتجريدية والتبقيعية وكل هذه الأشياء ، وازدهرت مدرسة الفولكلور الشعبى .

وقد وجدت بعض هذه المدارس منذ نشأتها حربا عوانا من التقليديين . فالمدرسة السيريالية مثلا ومن بعدها المدرسة التجريدية كانت موضع هجوم شديد من أصحاب الفن الأكاديمي باسم الدفاع عن التراث ، والتشكيك في مدارس واتجاهات العصر الحديث .

وللإجابة عن السؤال المطروح أريد أن أسأل : هل الأصالة في النحت المصرى هي تلك الأكاديمية الفرعونية التي نجدها في أعمال « مختار » و « عبد القادر رزق » و« عبد الحيمد حمدى » و « محمود موسى » و « عبد البديع » ؟

أم أن الأصالة في الفن التشكيلي هي الرمزية الشعبية كمانجدها في التصاوير التي نراها على بيوت الفلاحين ، كتصاوير المحمل والعودة من الحج والأسد الذي يحمل سيفا ، وهي ألوان من النقوش تنازل فيها الفنان التشكيلي الشعبي عن كل علاقة بمبدأ « التجسيد » ومبدأ « المنظور » ومبدأ « الانسجام العقلي» الذي يراعى عادة في الفن التقليدي الأكاديمي ؟

* ترى أن آثار الإنسان ، وليست الجغرافيا الطبيعية ، هي التي تشكل الحضارة والتاريخ . فكيف يمكن أن نطئن إلى هذه الآثار ؟

– المشكلة بالنسب لتاريخ البشرية أننا لا نستطيع أن نجزم بشئ عن الحضارات القديمة إلا من خلال الكلمة المدونة سواء كانت على الصخر أو البردى ، أو من خلال ما يتركه الإنسان من أشياء مادية ملموسة كالأواني والرسوم والتماثيل والطواطم والتعاويذ .. وبعض العادات ذات الطابع المادي من طقوس الدفن وغيرها من الآثار التي تدل على وجود الإنسان ، وعلى فكره ، ونشاطاته .

وللأسف فإن التراث الشفوي حتي في قمة عظمته كإلياذة هوميروس المفترض أنها تنتمي إلى بداية الألف الأولى قبل الميلاد ما كان يمكن أن نعرف بها إلا لأنها دونت في القرن السادس قبل الميلاد في عهد ليزستراتس .

ومعنى هذا أن التراث الحضاري كان يمكن أن يضيع ما لم يسجله الإنسان بقلمه أو بريشته أو بأزميله .

* وما المنهج الذي يخلق بنا أن نتناول به هذا التراث ؟

* أريد أن أقول إن واجب الباحث هو الاطلاع على كافة التيارات والاجتهادات ما أمكن ذلك .

أما عملية الغربلة والانحياز والاختيار فيجب أن تؤسس بالقياس العلمى . فما كان أقرب النظريات إلى العلم نأخذ به ، وما كان شبيها بالفولكلور فنلم به دون أن نرتب عليه نتائج علمية .

والتراث العربى خليط من هذا وذاك ، فهناك مفكرون شامخون، وهناك مفكرون يستسلمون لمجرد الدليل النقلى عن السلف مهما تعارض مع العقل أو العلم .

وأحب أن أشير هنا إلى أن هذه هى قضية المنهج العلمي والعقلى فى الحياة أو فى الوجود الإنسانى كله .

ويؤسفني أن أقول اننا فى بلادنا بعدما استتب المنهج العقلى على أيدى كبار فلاسفة التنوير من رفاعة الطهطاوى إلى طه حسين قد عدنا القهقرى إلى الاعتمادعلى الدليل النقلى فى إثبات كل شئ ، وفى معرفة الخير والشر ، أو الصواب والخطأ . واعتبرنا أن القدماء كل القدماء كانوا معصومين من الخطأ ، وأن عندهم كل الإجابات عن كل الأسئلة ، وكل المفاتيح لكل القضايا، وكل الحلول لكل المشاكل .

وبذلك يتعطل الفكر العربى ، وتتوقف النهضة الحديثة .

على الأدباء أن يحاكموا أنفسهم !

تقدر المساحة الزمنية التى شغلها الدكتور لويس عوض فى حياتنا الثقافية بأكثر من خمسين سنة ، كتب خلالها المقالات النقدية والدراسات الأدبية ، عن الأدب المصرى والآداب العالمية ، والتاريخ الفكرى ، كما كتب الشعر والرواية والمسرحية ، ومارس الترجمة .

وعلى الرغم من أن له خمسين كتابا ، فإن جزءاً كبيراً من كتاباتــه لايزال متناثرا فى الصحف والمجلات ، وهى تؤلف - إذا ما جمعت فى كتب - ما يقرب ، على الأقل ، من نصف هذا العدد .

آخر هذه الكتب كتابه « أوراق العمر » الذى صدر منذ شهور قليلة فى القاهرة ، ونفدت طبعته الأولى فور صدوره .

فى هذاالكتاب يعرض الدكتور لويس عوض بالتفصيل الظروف التى نشأ فيها ، مقدما تسجيلا تاريخياحيا لحياته الشخصية والاجتماعية والعلمية ، حتي تخرجه من كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٣٧ ، واستعداده للسفر إلى إنجلترا لاستكمال دراسته العالية .

كما يتناول بالتفصيل حياة أسرته فردا فردا ، وزملائه فى التعليم ، وأساتذته ، وأهم الأحداث المحلية والعالمية التى أثرت فى تكوينه .

ويجمع الذين كتبوا عن هذه السيرة الذاتية ، التى تضم بذور ثورته الفكرية والاجتماعية ، بأنها تعتبر أجرأ سيرة فى الأدب العربى ، تحدث فيها صاحبها بصراحة متناهية عن كل شئ ، بما فيه تجاربه الجنسية الأولى ، ومطالعاته الغزيرة ،

مجلة «سحر» ، بيروت ، ٢٩ نوفمبر ١٩٩٠ .

وعلاقته برواد النهضة المصرية الحديثة : طه حسين وعباس محمود العقاد وسلامة موسى ، والأحداث السياسية المصاحبة لهذا التاريخ .

ولويس عوض من الذين يؤمنون بوحدة الثقافة الإنسانية ، وبأن الصلات أو الحوار بين الشعوب يوسع الحضارة ويجدد حيويتها ويضعها فى السياق الإنسانى العام ، ولا تعارض عنده بين ما هو قومى وما هو إنسانى .

ووفق منطق هذا المفهوم يرى لويس عوض أن الحواجز القومية بين الثقافات تؤدى إلى العزلة والضعف . كما أن الاغراق فى المحلية ، يفضى الى نفس هذه النتيجة .

لهذا يولى لويس عوض أهمية بالغة للدراسات المقارنة . وفى هذا الصدد تتكشف للقراء معرفته العميقة بالثقافات المختلفة .

كذلك يهتم لويس عوض كناقد بثقافة الكتاب ، لمعرفة أفكارهم وفلسفاتهم ، ومدى إحاطتهم بالتراث ، ومواطن الإضافة التى يقدمها كل كاتب ، أو الجديد الذى يطرحه فى تجربته الأدبية .

وبنفس القدر يهتم لويس عوض بالوسط الاجتماعى والتاريخي الذى ينتج فيه الأدب ، باعتباره ثمرة من ثمارالبيئة الاجتماعية والتحولات التاريخية ، على الناقد أن يحسن الإحاطة بها ، حتى يستطيع قراءة الإنتاج الأدبى قراءة دقيقة ، لا تخطئ التفسير أوالتأويل .

وعن رسالة الأدب والفن يرى لويس عوض أن الأدب والفن للحياة ، وليس للمجتمع ، لأن الحياة فى تقديره أعم ، تشمل ما هو مادى وما هو روحي ، كما تشمل المجتمع والفرد معا ، وبهذا تتحقق لهذه الرسالة القيمة القومية والقيمة الإنسانية فى آن واحد .

أما دعوة الأدب للأدب ، أو الفن للفن ، فهي اتجاه شكلى بحت ، لا يحفل بالمضمون ، وبذلك تتصدع ، في هذه الرؤية النقدية ، العلاقة التى ينبغى أن تكون متوازنة أو متكاملة بين الشكل والمضمون .

هذه بعض الأفكار أو المبادئ النقدية التى يتحرك فى أبعادها لويس عوض ، مزودا بثقافة عميقة ، تنبض بها كتاباته المتنوعة كلها .

* إذا سلمنا بأن من لم يقرأ أدب القدماء ويدرس فنهم لا يستطيع أن ينتج إنتاجا معاصرا ، فماهو مفهومك للتراث ، وللأصالة الشعبية ، فى هذا العصر الذى تلاشت فيه الآماد ، وأصبحت فيه العلوم والفنون والآداب شركة بين البشر ؟

* دعنى أسال فى البداية ما الذى نسميه بالتراث ؟ هل هو تلك التماثيل الفرعونية الخالدة التى تثبت إلى الأبد حالة غبطة ملوك مصر القديمة فى سن معينة ، كلهم فى نحو الأربعين من عمرهم ؟ أم أن التراث والأصالة هو الفن التشكيلى التجريدى الرمزى ، الذى لايعترف بأى مبدأ من المبادئ الأكاديمية ، حتي بعد أن ثارت مدرسة الفن الشعبى نفسها على التجارب المعاصرة ، وعلى الفن التشخيصى بجميع أشكاله ، وعادت بالفن التشكيلى إلى التجريد الكامل الخالى من كل مضمون إلا نسب الجمال ؟

هذه المدرسة الفنية التى أشير إليها هى بعض هذا التراث الذى نتحدث عنه ، والأصالة التى ثارت على التجريد بالمعنى الأوربى ، وعلى السيريالية ، وعلى التشخيص أيضا بالمعنى الأكاديمى .

وبطبيعة الحال هذه مدرسة لها جذور فى تراثنا ، ولكنها سرعان ما تعرضت لفترة زمنية ميتة ، انقرض فيها التشخيص ، وحل محله فن الزخرفة ، فأصبحت التصميمات كلها تكرارا لصور أوراق الأشجار أو الأزهار أو أية وحدات طبيعية غير بشرية تقع عليها عين الفنان ، وليست تكوينات إنسانية أو حيوانية من مشاهدة الطبيعة والحياة .

لقد كان للعالم الوسيط عذره فى التخوف من التشخيص، فى حملته الشديدة على عبادة الأصنام ، وفى تخوفه من عودة الوثنية .

ولكن الآن أى تخوف من ذلك ؟

* وكيف تنظر إذن الى هذا التيار الذى يتجنب التشخيص ؟

* التيار الذى ينأى عن البيئة الإنسانية والحيوانية ، ويرفض استيحاء معالم الطبيعة والحياة ، تيار مفتعل، ينتهى بالفن التشكيلى إلى الانحطاط ، بالتنازل عن أهم موضوعاته وأهم قوالبه .

لقد انتهى الأمر بهذا الاتجاه إلى أنه ركز مؤخرا على استغلال ما فى الحرف العربى من جمال ، فأصبحنا ندخل المعرض ونحس بأننا داخل صوان كبير ، صوان مأتم أو صوان فرح ، وبعضهم يعتقد أنه يؤدى صلاته الفنية بمجرد أن يكرر اسم الجلالة فى رسومه ألف مرة ، وهذا تزييف ، لأن هذا لن يدخله النعيم ، لا نعيم الفن ، ولانعيم الآخرة .

* مادمنا نتحدث عن التراث والأصالة والتجديد ، فهل ترى أنه يمكن استعارة أنماط فنية من زمن قديم فى التاريخ ، لها إمكانية الحياة ، وإدخالها فى إطار ثقافة حديثة لعصر جديد ؟

* من الممكن جدا ، بل هذا كثير الحدوث ، حين تتم عملية إحياء لفترة تاريخية معينة ، أو على الأصح للقيم التى تتميز بها هذه الفترة ، لإيجاد بعث جديد فى الحركة الفكرية أو الفنية أو الأدبية .

وخير مثال على ذلك أن العصور الأوروبية الوسطى ، بالنسبة للفنان التشكيلى ولغير الفنان التشكيلى ، كانت تقوى فكرة أن جسد الإنسان دنس . ولكن عندما جاءت حركة الرينيسانس (عصر النهضة) كان من أهم صفاتها تمجيد جمال الجسم الإنسانى ، بل كان هناك ما هو أكثر من هذا ، وكان ذلك طبعا بفعل إحياء القيم الفنية والجمالية والفكرية من عصور الوثنية اليونانية .

فى عصر الرينيسانس (النهضة) اتجه الفنانون إلى تمجيد وإبراز جمال جسم الرجل ، أكثر من جسم المرأة ، وخير شاهد على هذا أعمال ميكلانجلو ، فكانت الرينيسانس بمثابة إحياء وثنى ، لا فى الدين ، ولكن فى عباة الجمال ، وفى تمجيد الإنسان ككائن له قيمة بذاته ، وفى تمجيد الحياة الإنسانية ، وإثبات أن لها من الأهمية ما يضارع على أقل تقدير الحياة الأخرى .

* ولاشك أن نهضة الفنون والآداب كانت جزءاً من بناء حضارى جديد يولد فى هذا العصر تحت تأثير عوامل واحدة ؟

* نعم ، كان الاهتمام بالعلوم والفنون والآداب والاكتشافات الجغرافية مترتبا على الإيمان بمجد الإنسان ، ومجد الحياة الإنسانية ، على عكس ما كانت تبشر به الكنيسة فى العصورالوسطى من أن الحياة الدنيا ليست إلا معبرا للحياة الأخرى ، وبالتالى لا يجب على الانسان أن ينصرف بكليته إلى علوم الدنيا وفنونها ومتعها ، وكل شئ له علاقة بالحياة الدنيوية ، وإنما يجب عليه أن يتجه فقط إلى إعداد روحه للإقامة الأبدية فى الفردوس المنتظر .

* توقعت فى أعقاب نكسة ١٩٦٧ أن ينشأ في مصر ، من خامة الهزيمة ، أدب عظيم وفن عظيم ، بعد أن تمر فترة الاختمار والعذاب ، ولكن توقعاتك لم تصدق .

فما هى الأسباب التى حالت دون إنشاء أو ظهور مثل هذا الأدب والفن ؟

– يؤسفنى أن أقول إن هذه الرؤية لم تتحقق ، فقد بنيت تقديراتى على أن حالة القلق الخصب التى تمر فيها الشعوب المقهورة كفيلة بأن تبلور فى نفوس المثقفين أسس انطلاق جديد ، كما حدث لأدباء فرنسا بعد انهيار ١٩٤٠ ، حين نبتت المدرسة

الوجودية فكرا وأدبا عند البير كامى وسارتر وغيرهما ، وترعرعت تحت الاحتلال النازى بسبب هذا التمزق الرهيب .

ولكن المجتمع المصرى حدث فيه منذ ١٩٦٧ مايشبه الإجهاض لهذا القلق الخصب .

وإلى الآن أنا عاجز عن تشخيص أسباب هذا الإجهاض : هل له علاقة بتمددداليمين المصرى والعربى تمددا رهيبا ، بما كاد أن يطفئ كل الأنوار؟ أم أن «الازدهارة» الأدبية والفنية التى ظهرت فى الستينات من عهد عبد الناصر كانت ضحلة الجذور ، بحيث ذبلت وصوحت عند أول انتكاسة كبيرة ؟

يخيل إلىّ أن أدباء مصر لم يحسوا أنهم جزء من أزمة النكسة ، وليسوا مجرد شهود عيان لها ، وبالتالى كان ينبغى أن يحاكموا أنفسهم بأكثر مما فعلوا ، بدلا من أن يلجأوا الى الوقوف موقف المتفرج من الأحداث ، وكأنهم جالسون على شاطئ الحياة .

إن ما أعرفه عن أدباء العالم فى عصور الانتقال والتشنجات الاجتماعية ، يختلف عما أعرفه عن هؤلاء الأدباء .

النهوض من الرماد !

انطوت فجر الأحد الماضى التاسع من سبتمبر ، صفحة معلم كبير من جيل الرواد ، كان له دوره المؤثر فى إثراء حياتنا الثقافية بانضج الرؤى ، والأفكار الرفيعة ، والاجتهادات التى أثرت الضمير الثقافى العام إما بفضل الإقرار بها أو برغم الاختلاف معها .

كان لويس عوض من المفكرين المصريين القلائل الذين تساوت لديهم الآداب والفنون ، وتحولت معارفهم الموسوعة إلى قيم إنسانية ، استخلصها من مقومات الحضارات التى عايشها على الورق أو فى المناطق الأثرية ، فى علاقتها بالوسط التاريخى الذى نشأت فيه ، وعلى مدى المحيط الإنسانى العريض . .

وكتابات لويس عوض تغطى تاريخنا الثقافى منذ الحملة الفرنسية وحتى الآن ، وتتناول فى كثير من صفحاتها - عبر الدراسات المقارنة - مسرح مصر الفرعونية ، والتراث العربى ، كما تتناول بعض هذه الصفحات ، بنفس المنهج ، السير الشعبية ، وتتابع فى دراسات تطبيقية الأدب المصرى المعاصر الذى عبر عن ثورة ١٩٥٢ .

أما التراث العالمى فقد ضرب لويس عوض بتمكن فى أدب اليونان واللاتين وعصر النهضة والأدب الأوربى الحديث ، شرقه وغربه ، سواء بالدراسة أو الترجمة ، وربط بين الظواهر المحدثة وبين مصادرها الأصلية والأجنبية التى تؤكد الاستمرار والتفاعل .

ومن الصعوبة بمكان حصر القضايا التى طرحها لويس عوض فى إنتاجه ، على مدى أكثر من نصف قرن . ولعل أهمها دعوته لأن يكون لنا من العامية الدارجة لغة أدبية رفيعة ، مثلها مثل الفصحى ، وأن تنمو الفصحى وتتجدد كما تتجدد أوراق الأشجار بالخضرة مع دورة الربيع ، وأن يكون الإبداع تعبيرا عن الحياة ، ووظيفة

مجلة «الإذاعة والتليفزيون» ١٥ سبتمبر ١٩٩٠ .

اجتماعية تزيد خصوبة الوجود ، بحيث تكون قوى الدفع إلى الأمام أقوى دائما من قوى الشر والنكوص إلى الوراء ، في الصراع بين الجديد والقديم ، أو بين التحرر والمحافظة ، أو بين المستقبل والماضي .

دعا لويس عوض فيما دعا إلى أن ترعى الدولة أو المجتمع كله الثقافة بجميع فروعها ، علي نحو ما ترعى التعليم بكافة مستوياته ، وفق احتياجات القاعدة العريضة .

كما رأى في الاتصال بالثقافات الأخرى مسعى ضروريا لا يتعارض مع الخصوصية المحلية أو القومية .

وعلى الرغم من ارتفاع سنه إلى الخامسة والسبعين ، فقد احتفظ بتحرره الفكرى ، ولم يتحول عن أى مبدأمن المبادئ التى دعا إليها فى كتبه التى يصل عددها إلى خمسين كتابا وعبر مئات المقالات والأحاديث التى لم تجمع فى كتب ، وتؤلف ما يقرب من نصف هذا العدد لو جمعت .

وهذا اللقاء مع لويس عوض عن الفن المصرى (١) هو آخر حديث عقد معه ، أو آخر كلمات قالها وهو على فراش الموت ، قبل أن يغادر عالمنا .

وقفة مع الفن

* توافق السنة القادمة الذكرى المئوية لميلاد الفنان محمود مختار ، أين تضعه فى سياق تاريخنا الفنى ؟

* مختار فنان عظيم ، سوف تدرك الأجيال القادمة أنه من الفنانين القلائل فى حياتنا الفنية الذين حلوا مشكلة الهوية ، هذه المشكلة التى أخذنا نعانى منها فى السنوات الأخيرة ، وكانت لها انعكاساتها فى الفنون والآداب ، الى حد أنها بلبلت الفنانين والكتاب .

أما مختار ومعه سيد درويش فقد عبرا تعبيرا يؤكد أن هذين الفنانين العظيمين كانا يتميزان بالمحافظة على الهوية المصرية ، أحدهما فى النحت ، والآخر فى الموسيقى .

وأحب أن أضيف هنا أنى من أولئك الذين يعتقدون أن الفنون التشكيلية أكثر نضجا من الأدب ، بالرغم من حداثتها ، وأنها كانت آخر حلقات اتصالنا بمنابع الفن فى العالم .

* وما هى أسانيدك فى هذا الحكم ؟

---

(١) للويس عوض كتاب فى الفن التشكيلى لا يرد ذكره فى مؤلفاته ، عن الفنانة تحية حليم ، صدر عن الهيئة العامة للاستعلامات ١٩٨٥

* لقد استطاع الفنان التشكيلي عن طريق النحت والخط والألوان أن يثبت أن العبقرية المصرية في أصلها عبقرية تشكيلية ، ثم هي بعد ذلك عبقرية أدبية ، ويؤسفني أن أقول إن الموسيقى هي آخر الفنون .

ومن الممكن للفن التشكيلي والأدب أن يتقدما بشكل هرمي في مخاطبة عقل وذوق الخاصة ، ثم تتسع دائرتها في مخاطبة الجماهير .

* عايشت الحركة التشكيلية في الأربعينيات مثلما عايشت الحركة الأدبية ، وقد تجلى هذا في مقالك الذى كتبته في وداع رمسيس يونان ، وأعيد نشره كمقدمة لكتابه «دراسات في الفن» (١٩٦٩) فهل يمكن أن تعرض صورة لهذه المرحلة ؟

* الحديث عن حالة الفنون التشكيلية في الأربعينيات حديث متعدد الجوانب ، وربما كان خير وصف أن أقول إن مختارومعه مدرسة التصوير التى عاشت بعده ، ومن أسمائها على سبيل المثال – أحمد صبرى ، يوسف كامل ، محمد حسن ، وراغب عياد إلى حد ما ، كانوا يتميزون بالمحافظة على التقاليد الكلاسيكية ، وقد حسم مختار قضية الإحياء من التراث بالانحياز إلى الفن الفرعوني .

ولكننا لم نبدأ الشعور بأن هناك قلقا في التعبير إلا في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات ، عندما نشأت مشكلة الاغتراب والبحث عن هوية مصرية .

كانت مصر كالمرجل الذى تلتهب فيه وتتفاعل كافة العناصر الفكرية والفنية ، من أقصى اليمين الى أقصى اليسار ، وانتهى الأمر بأن حسمت ثورة ١٩٥٢ هذا الصراع .

* هذا يعني أن بداية الإبداع الحقيقي في عرفك كانت في هذا التاريخ .

* عندما تركت مصرسنة ١٩٣٧ لم نكن نحس أن هناك قلقا من أى نوع في مجال الفن التشكيلي .

كان القلق أوضح في الأدب .

وعندما عدت سنه ١٩٤٠ وجدت شيئا لم آلفه .. وجدت القاهرة تصخب بأنواع من النشاط الفكرى والسياسى .

ولم يكن الأدباء هم الذين يصخبون ، وإنما كان الفنانون ، كلهم يتكلمون لغة اليسار . كانوا من كبار المثقفين ، يعبرون عن أنفسهم بالمعارض والكتابة .

من هؤلاء الفنانين تكونت الجماعات الثائرة : « الفن والحرية » التى تدعو إلى تحرير الفن التشكيلي من الأكاديمية ، و« الخبز والحرية »، وكانت تصدر مجلة « التطور » برئاسة تحرير أنور كامل الذى تتوقد فيه بعض صفات الزعامة ، وكانت

اهتماماته السياسية تأتي على حساب الاهتمامات الفنية ، وهناك جماعة ثالثة هي «مدرسة القلعة» مكونة من رمسيس يونان ، كامل التلمساني ، وبعض الأجانب ، كانوا يحاولون التشبه بالفنانين الفرنسيين الذين يقيمون في مونمارتر ، وذلك بالعودة إلى الطبيعة والبساطة كنوع من الاحتجاج على الحضارة الحديثة ، حضارة القرن العشرين ، بالاحتجاج على شوارع فؤاد وقصر النيل ، والعودة إلى القاهرة القديمة .

أما من الناحية الفنية فكانوا يتجهون إلى السيريالية ، وكان معبودهم بيكاسو وسلفادور دالي .

وفيما بعد تطور هذا الاتجاه السيريالي ، الذي يعد نوعا من الاحتجاج على العقل، إلى الفن التجريدي ، وهو عبارة عن احتجاج آخر على المضمون .

وبتأثير ثوار من نوع آخر ظهرت التأثيرية والتعبيرية ، فملأت الفراغ إلى أن قامت ثورة ١٩٥٢ ، وتولت بدلا من الطبقة الأرستقراطية رعاية الآداب والفنون فأنشأت وزارة الثقافة عام ١٩٥٨ ، ونجحت في ذلك بفضل ثروت عكاشة ، لأن الثورة وقفت موقف الحياد إزاء المدارس الفنية المختلفة ، فلم تفرق بين تجسيد وتجريد ، أو بين حامد سعيد وعبد القادر رزق ، وأدى الاتجاه إلى الفنون إلى تعميق معنى الهوية .

* كيف تنظر إلى قضية البحث عن الهوية في عالم تتقارب أبعاده ؟

* البحث عن الهوية دليل على الضياع ، فمن يقول : « ابن من أنا ؟ » يكون في رأيي لقيطا . المفروض أن الإنسان ينظر إلى قلبه وعقله ، ويحاول أن يكون أمينا مع نفسه ، مؤمنا بها .. فالبحث عن الهوية ينبع من الداخل ، ومجرد الأطمئنان بأن لك قيمة في ذلك يفجر في ذاتك القدرة الخلاقة .

* وما مدى تطابق هذاالرأي على تجربة فنان مثل مختار ؟

* هذا الشعورالذاتي جعل مختار لايرى تعارضا بين الأصالة والمعاصرة ، لأن الهوية المصرية عميقة ومعقدة وعمرها آلاف السنين وليس من السهل أن تتنازل عن كل هذا ، وتقول إنك تبدأ من تاريخ كذا .. فالتراث الإنساني كله تراثنا ، وكل حضارة تأخذ من الحضارات السابقة العناصر الإيجابية ، ثم تنهض من الرماد ، كما تنهض العنقاء .

فهرس

رقم الصفحة

رقم الصفحة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٥٨٠ / ٢٠٠١

الكاتب والكتاب

الأستاذ نبيل فرج، ناقد صحفي مجد ومتابع للنشاط الأدبي والثقافي في أكثر بلاد العالم العربي، ولا سيما مصر. وقد كان مدخله إلى الأدب عن طريق الأحاديث والتحقيقات الأدبية حتى جعل منها نوعا من التخصص في المسح الأدبي. وهذا في رأيي اضافة حقيقية سوف يستعين بها مؤرخو الأدب كلما تعرضوا للظواهر الأدبية ولسير الأدباء في مواقفهم ومعاركهم الفكرية.

وقد جمع أحاديثه على مدى عشرين عاما في هذا الكتاب. ومن خلال هذه الأحاديث يستطيع القارئ أن يحكم بنفسه على تطور أفكار الأدباء أو ثباتها، كما يستطيع أن يرصد الأحوال الأدبية في مصر وهموم الأدباء والمثقفين عبر هذه الفترة الطويلة. وهي ليست أول تجربة له في هذا المضمار، ولذا يمكن وصف كتبه بأنها سجل ثقافي للأدب ثورة ١٩٥٢ بصفة خاصة.

لويس عوض ٨/٨/١٩٨٧